艺术魅力的探寻

VISIT…

内容提要

这是一本用系统方法对艺术魅力进行新的探寻的专著。它从艺术魅力的本质、静态分析、动态分析、群体分析以及艺术魅力探寻的方法论、例证分析等几个方面进行了考察。这种考察是在辩证唯物主义指导下，采用了某些现代自然科学的理论、概念和方法，用有机整体观念代替机械整体观念，用多向的、多维联系的思维代替单向的、线性因果联系的思维，用动态分析与静态分析的结合将艺术魅力作为一个系统来研究，其间新意迭出、给人以启发和教益。

丛书简介

《走向未来》丛书是由中国社会科学院青少年研究所领导编辑的一套介绍当代最新成就的综合性的系列大型丛书。

它偏重介绍新兴的边缘学科，推动自然科学与社会科学的结合；它将把当前我国自然科学、社会科学以及文学艺术方面创造性的成果，严肃地介绍给社会，使读者特别是青年读者从整个人类文明曲折发展和更迭中，理解中华民族的伟大贡献和历史地位，科学地认识世界发展的趋势，激发对祖国、对人民的热爱和责任感。整套丛书共约100本，计划在几年内出齐。

书号：17118·121

定价：1.31元

艺术魅力的探寻

艺术魅力的探寻

林兴宅编著

四川人民出版社

一九八五年·成都

特约编辑：董秀玉

责任编辑：邓星盈
封面设计：戴士和
插　　图：戴士和
装　　帧：盛寄萍

走向未来丛书

艺术魅力的探寻

林兴宅著

四川人民出版社出版（成都盐道街三号）
内江新华印刷厂印刷
四川省新华书店发行

开本787×960mm 1/32 印张8.5 插页6 字数127千
1985年4月第一版 1985年4月第一次印刷
书号：17118·121 印数：1—70,000册

定价：1.31元

编委名单

《走向未来》丛书编辑委员会

主　编：包遵信

副主编：金观涛　唐若昕

编　委：（按姓氏笔划为序）

丁学良　王　焱　王小鲁　王岐山

王晓强　尹蓝天　包遵信　乐秀成

刘青峰　朱嘉明　朱熹豪　阮芳赋

严家其　何维凌　张　钢　陈子伶

陈越光　易小冶　金观涛　唐若昕

贾新民　翁永曦　陶德荣　黄江南

童秀玉　樊洪业　戴士和

编者献辞

《走向未来》丛书和读者见面了。

她凝聚着我们的心血和期望。

我们期待她能够：展现当代自然科学和社会科学日新月异的面貌；反映人类认识和追求真理的曲折道路；记录这一代人对祖国命运和人类未来的思考。

我们的时代是不寻常的。二十世纪科学技术革命正在迅速而又深刻地改变着人类的社会生活和生存方式。人们迫切地感到，必须严肃认真地对待一个富有挑战性的、千变万化的未来。正是在这种历史关头，中华民族开始了自己悠久历史中又一次真正的复兴。

在艰苦而又富有生命力的改革道路上，我们坚

定了马克思主义的信仰，理解了科学的价值，并逐步深化了对我们时代和民族的认识。今天，我们听从祖国的召唤，热情地投身于实现社会主义现代化的伟大潮流。

马克思有一句名言："思想的闪电一旦真正射入这块没有触动过的人民园地，德国人就会解放成为人。"* 今天，照亮我们民族的思想闪电，就是马克思主义、科学精神和我们民族优秀传统的结合，以及由此开始的创新！

在中国社会科学院青少年研究所领导下，我们编辑了这套《走向未来》丛书。

她力图从世界观高度把握当代科学的最新成就和特点，通过精选、咀嚼、消化了的各门学科的知识，使读者特别是青年读者能从整个人类文明曲折的发展和更迭中，理解中华民族的伟大贡献和历史地位，科学地认识世界发展的趋势，激发对祖国、对民族的热爱和责任感。

她特别注重于科学的思想方法和新兴的边缘学科的介绍和应用；把当前我国自然科学、社会科学，以及文学艺术方面创造性的成果，严肃地介绍

---

* 《马克思恩格斯选集》，人民出版社，1975年版，第1卷，第15页。

给社会，推动自然科学与社会科学的结合。

《丛书》是个新的园地，她将自始至终贯彻严肃认真的学风和生动活泼的文风。

《走向未来》丛书，从她一开始就受到老一辈共产党人关怀，受到学术界前辈的热情支持。

约四百年前，弗兰西斯·培根在《伟大的复兴》一书序言中，曾经这样谈到书中描述的对象，他“希望人们不要把它看作一种意见，而要看作是一项事业，并相信我们在这里所做的不是为某一宗派或理论奠定基础，而是为人类的福祉和尊严……。”我们怀着真挚的感情，把这段话献给《丛书》的读者，希望广大读者关心她、批评她、帮助她。

让她成为我们共同的事业。

《走向未来》丛书编委会

一九八三年六月于北京

前　言

文学艺术是什么？历史上有多得数不清的提法。但从它与社会人生的密切关系看，我们也可以说文学艺术是有缺陷的世界放射出来的理想之光，它使人类产生永远追求的力量；文学艺术是充满矛盾的人生开放出来的心灵之花，它使人们在静观之中获得心灵的自由和解放。要是没有艺术，我们这世界、我们这人生将会变成什么模样，真是难以想象。人们之所以爱好文学艺术，决不是为了点缀，而是生命的需求。不管你是把它看成苦闷的象征，还是欲望的升华，也不管你是把它当作娱乐消遣的工具，还是阶级斗争的武器，反正它与我们的社会人生结下了不解之缘。

但是，文学艺术又是一个神奇的彼岸世界。它使社会人生的价值成千倍地增长。一切世俗的追

求，人世的纷争，都在它的面前黯淡无光。它在我们人生的长途跋涉中，不时闪射出诱人的金光，召唤我们卸下俗务的重担，到那神奇的世界里徜徉。文艺欣赏，就是我们从现实世界迈向艺术世界的一座桥梁。

要铺设这样一座桥梁并非易事。文学艺术的彼岸世界，对许多人来说还是一个陌生、神秘的国土。由于长期极左思潮的窒息，特别是林彪、“四人帮”封建法西斯路线的摧残，我们的民族一度患上了艺术的贫血症。我们这个诗的国度变得最少诗的气息，积淀了几千年文艺鉴赏传统的民族审美心理被践踏、被扭曲了，艺术的鉴赏力受到幽闭。党中央已经提出普及高尚的审美观念教育的要求，现在的关键就在于我们去实行。作为一个当代青年，即使我们不能成为一个训练有素的文艺鉴赏家，起码我们心中必须拥有通往艺术深宫的桥梁，能够到那里探幽揽胜。

的确，艺术的世界充满着神秘的魅力，有多少人面对着它惊奇、叹息。明代通俗文学研究家冯梦龙在评述宋人的说书艺术时说过：“试令说话人当场描写，可喜可愕，可悲可涕，可歌可舞；再欲捉刀，再欲下拜，再欲决脰，再欲捐金；怯者勇，淫

者贞，薄者敦，顽钝者汗下。虽小诵《孝经》、《论语》，其感人未必如是之捷且深也。”①这段话生动地描述了说书艺术对人的征服力量。乌斯宾斯基的小说《舒展了》描写一个穷愁潦倒的乡村教师特雅普希金在巴黎参观卢浮宫时，维纳斯的塑像如何舒展了他的被生活扭曲了的灵魂：“……我机械地在陈列馆内来回走动，机械地观看着古代的那些我全然不理解的雕塑，我只感到身体的疲乏，耳边的喧闹，太阳穴的刺痛；突然间，我自己也不清楚是怎么回事，当我停步在大厅里的弥罗岛的维纳斯面前时，我被一种非同一般的，不可思议的力量所震慑……我站在她的面前，端详着她，我不住地问我自己道：‘我到底发生了什么？’从我见到她第一眼起，我就这样地问我自己，因为从这一瞥开始，我就感到在我的心中升起了巨大的欢乐……我突然感到，在这一瞥之前，我不过是手上的一只揉皱了的手套……我感到，在人类的语言中找不出一个词汇，可以来说明这尊石像创造奇迹的奥秘。……打碎她，这等于使世界失去了太阳，如果在人的一生中连一次都没有感受到维纳斯的温暖，他就

① 冯梦龙：《〈古今小说〉序》。

不值得生活在这个世界上……是她‘舒展了’我的被现代生活揉皱了的灵魂，给予了我感受这种灵魂‘舒展开来’的无涯欢乐……”在这段描述中，艺术的吸引力、感染力被描写得多么真切、多么难以置疑！的确，在我们的一生中，从孩提的时代起，就已经有过多少次为艺术而废寝忘餐、如醉如痴的经历了。在文艺欣赏中，如果没有这种失魂落魄的陶醉，也就说明你没有品尝到艺术的个中三昧。

文学的魅力何尝不是如此。少年时代的高尔基在阅读福楼拜的小说《朴素的心》时，完全被迷住了，“简直变成了聋子、变成了瞎子”，小说的人物在他的面前“遮住了闹烘烘的春天的节日”，他以为里面“一定藏着不可思议的魔术”，天真地拿着书本在太阳光下照看，企图看出它的秘密。① 高尔基正是从这里开始艰苦地追求，才创作出激动过千百万人民群众的优秀作品。实际上，艺术的魅力不仅是作家艺术家追求的目标，也是文学艺术欣赏要探求的秘密。文艺欣赏的任务就是让我们的心灵到艺术深海中去求索美的明珠，通过文艺欣赏在我们的心灵树起一座美的丰碑。

---

① 高尔基：《我怎样学习写作》。

因此，我们讲文艺欣赏，就要去探寻那些优秀文艺作品的魅力的根底。文艺作品为什么会那样迷人？你明明知道是在看戏，看小说，可是仍然会身不由己地为作品的描写所感动，为那里面的人物的不幸而哭泣，为他的欢乐而开怀大笑，也为他的不平而愤恨。旁人看到你的动情表现，会以为你疯了。俗语说：演戏的是疯子，看戏的是傻子。其实看戏的也可能变成“疯子”。由此可见，艺术的力量是多么巨大！可是，当你把文艺作品作为一种工具，要实现某种实用的目的时，你马上又会感到失望，觉得文艺的作用并不象原来想象的那样神乎其神，反而感到它不过是雕虫小技，微不足道了。中国许多古典小说和戏剧都有明显的道德说教味道，却至今还在广泛流行。这应如何解释？还有，描写封建皇帝爱情悲剧的《长恨歌》为什么照样能感动今天的革命者？表现亡国君主的哀叹的李煜词为什么还可以为今天的人民所欣赏？宝玉和黛玉的生活方式已经很难为当代的青年人所理解了，可是他们的爱情悲剧仍然引得今天的青年读者黯然神伤……文艺作品为什么会有这种超越的力量？你说艺术欣赏就是欣赏艺术，可是为什么某些艺术上平平凡凡的作品也能千古流传（如《登幽州台歌》、《示

儿》），而有些艺术技巧相当精致的作品反而被人遗忘？你说理解才能欣赏，可有些作品的含义朦朦胧胧，人们说不出其所以然，但它们还是为大家所喜欢。这样一些问题，难道不值得我们深思求索吗？我们的目标就是企图寻找文艺作品神奇魅力的一点线索。

目　录

一、艺术魅力的本质…… 1
二、艺术魅力的静态分析……17
三、艺术魅力的动态考察……49
四、艺术魅力的群体发生……77
五、魅力探寻的方法论 …… 121
六、例证分析 …… 167
1.心灵悲剧的两种范式
——《蒹葭》与《将仲子》 …… 169
2.《离骚》探胜 …… …… 177
3.慷慨悲凉的情感范型
——曹操《短歌行（之一）》 …… 214
4.久别还乡的复杂情感的深刻体验
——宋之问《渡汉江》 …… 220

5.时空慨叹千古情

——陈子昂《登幽州台歌》…… 229

6.人类追求欲与向上心的审美表现

——王之涣《登鹳雀楼》…… 234

7.超脱、宁静的意趣

——孟浩然《春晓》……239

8.速度的审美

——李白《早发白帝城》…… ……244

9.超世拔俗的心灵的“桃花园”

——柳宗元《江雪》…… 249

一

艺术魅力的本质

文学艺术活动作为人类的一种目的性行为，它深深植根于社会生活之中，经过复杂的精神再生产的圆圈，又回到社会生活之中，从而进入社会的自控系统，参与维持社会的动态平衡；从一个方面（主要是改善人的情感状态）实现人类社会的稳态发展，提高人类自身和社会的有序化程度。这就是文学艺术活动的审美调节机制。我们研究艺术魅力的本质，就必须把它置放在整个文学艺术活动的审美调节机制之下来考察，研究文学艺术影响社会生活的具体过程。通过艺术魅力的研究，人们可以深入到文学艺术社会作用的细节和一般规律。

用这样一个基本认识作为我们研究的出发点，那末，在研究的方法上，我们就要避免孤立地对一个一个作品的考察，而且要避免把文艺作品从社会

的审美调节机制中分割出来的研究方法。艺术魅力只是文艺实现社会调节功能的中介，它不是文艺作品自身的客观属性，而是人类审美系统复杂运动的产物。这是我们在具体讨论艺术魅力的本质之前必须首先明确的基本观念。

所谓“艺术魅力”的提法，并不是一个精确的科学术语，而是一个模糊性概念。模糊性概念是美国应用数学家查德在一九六五年首先提出的。这个概念的产生是由于所描述的系统大而复杂，变量及参数众多所造成的。它是多个变量综合的结果，不是单一变量的特性；是系统整体的表现，不是局部和个体的特点。总之，模糊性是事物现象不确定性在整体上的总和，它是一种复杂的、不确定的概念，相对于精确的科学概念。科学概念的特征是二值逻辑思维，即是非分明或真假分明。而模糊概念的特征则是多值逻辑思维，它反映事物的系统性、多因性和动态性。事物的存在往往都带有模糊性的特点。我们通常讲科学是精密的、确定的，这只是对研究对象的不确定性的某种程度的简化或抽象的处理，而实际过程则往往是复杂的、不确定的，因而是模糊的。因此，人们在描述事物的复杂运动过程时，就要借助于模糊概念。现代思维科学中有

所谓模糊思维，现代数学中有所谓模糊数学，都是为了处理这种模糊现象的。在日常生活中，人们也经常不自觉地运用模糊思维，别林斯基说过一段话就是一例："当人恋爱一个人的时候，不是把他当作观念，而是把他当作活的个性，爱他的整体，特别爱这个人身上的没有法子确定它，叫出它的名称来的东西。"① 模糊思维在文艺欣赏以至文艺批评中有着特殊的意义。我们在探讨艺术魅力的现象时，也要运用模糊思维的方法。

总之，我们要把艺术魅力作为一个模糊概念来对待，这样，我们的研究就可以省掉很多不必要的纠缠。比如，我们就不要花时间去为它规定具有确定的概念外延的定义，而把它看成是艺术的迷惑力（例如使人产生幻觉、错觉等）、吸引力、诱导力、感染力、感动力等等征服人心的力量的总称。只要艺术品具有这样一些美感效应，我们都笼而统之地称之为艺术魅力。另外，我们把艺术魅力看成是模糊概念，就会注意到它的系统性、多因性、动态性的特点。所谓系统性，就是说：艺术魅力是文艺作品的美感动力系统，它产生于美的整体性，是多

① 《车尔尼雪夫斯基论文学》上卷第523页。

种社会功能的影响力，而不是作品的某一局部所产生的单一功能的作用力。每一部作品的魅力都是一个系统，要揭示一部作品的魅力的秘密，就要具体考察它的系统结构。而每一部优秀作品的魅力的系统结构都是有区别的，不能用对这一作品的分析来代替对另一作品的分析。所谓多因性，即构成作品魅力的美学因素是多种多样的，而不是单一的。比如，艺术的魅力离不开描写的真实性，但单纯地追求逼真就未必具有魅力；艺术的魅力也离不开独创性，但单纯地追求新奇，也很难获得艺术的魅力。所谓动态性，指的是艺术魅力表现为审美主客体在审美环境（“场”）的作用下辩证运动的过程，它是动态发展着的。比如，同一作品在不同的欣赏环境、不同欣赏者身上会有不同的美感效应。有的作品一时被哄抬到天上，霎那间却又无人问津；有的作品长期被冷落之后突然产生经久不衰的魅力。欣赏者对作品往往有偏爱，每个人对不同作品的感受力都是不一样的。即使同一个欣赏者欣赏同一个作品，由于时间、地点、心境的不同，也会产生不同的感受。这些现象都是艺术魅力动态性的表现。

艺术魅力的系统性、多因性和动态性，后面还要详细加以讨论。但从上面的简单说明就可以看

出，正是这些特点使艺术魅力成为一种模糊现象。应该说，模糊性是艺术魅力的一种本质特征。正因为这样，才使人们对它进行科学认识发生困难，而往往停留在现象的描述上，或者执其一端，以偏概全。

那末，是不是无法对艺术魅力的现象进行本质规定呢？不是的。实际上，上面所说的系统性、多因性和动态性，已经为我们认识艺术魅力的本质提供了明确的线索。我们将沿着这线索进行分析，弄清艺术魅力的系统结构。这是我们认识艺术魅力本质的首要工作。

在美学史上，人们探讨艺术的本质时，往往各执一端，形成对峙。影响最大的有两大派：一派坚持“艺术摹仿说”，认为艺术是对客观现实的摹仿和再现；一派主张“艺术表现说”，认为艺术是对主观情感的表现。有些美学史专著已经提到：从美学传统看，西方古典美学侧重于摹仿，从亚里士多德到别、车、杜，雄踞了二千多年。因为西方的文学艺术实践，导源于希腊史诗、戏剧、雕刻等，无论是人物的动作或命运，还是人物的形体或相貌，都是对客观自然的摹仿。因此，探讨文学艺术是怎样摹仿自然以及摹仿什么样的自然，就成了西方美

学的传统。而中国古典美学则偏重于表现，从《乐记》、《文心雕龙》到明清的文论，贯穿着两千多年的美学理论。因为中国古代的文学艺术实践，导源于《诗经》、《楚辞》和书法，它们的主要特点偏重于抒情，因此它们都非常重视情感在创作中的作用，把情感的表现看成艺术生命之所在。着重探讨作家艺术家创作中的心理功能，就成为中国古典美学的优良传统。正因为这样，“再现说”与“表现说”的争论才持续一、二千年，直至今天。然而有趣的是，到了现代情况发生了颠倒。我国的文艺理论界由于受到苏联美学界的深刻影响，普遍接受了从亚里士多德到别、车、杜的艺术本质论，认为艺术在本质上是对现实的认识，是以具体形象对现实的反映，把艺术单纯归结为哲学认识论范畴的一种特殊的社会意识形态。与此相反，西方的近、现代文艺理论和美学研究，却一反“摹仿说”的老传统而转向“表现说”，甚至把艺术的本质完全归结为作家的主观情感、自我意识的表现。

由于人们对文学艺术的本质看法不同，因此对艺术魅力的解释也各不相同。比如，“再现派”更多地从作品的客观内容，从题材意义中去寻找魅力的根底，认为“美即生活”，艺术的魅力就是生活

的魅力，一个作品只要正确反映出时代的本质、生活的真实，就有魅力，就能不朽。而“表现派”则更多地从作品的情感内容，从形式的表现性方面去探求魅力的秘密，认为艺术的魅力就是情感的魅力，是表现所生的愉快，认为艺术是生命的形式，人们就在艺术品中直观自身，实现人的本质力量的对象化，等等。对艺术魅力的这种种解释，都是抓住艺术本质的某一方面，企图用艺术魅力的复合系统中的某一因素来概括魅力的根源，因此不能把握艺术魅力的系统结构。

我们认为，如果按照系统论的观点来考察艺术的本质，那末，关于艺术本质的完整概念，就应该从如下三个方面来说明：

一是艺术的摹仿因素。这指的是艺术家对社会生活中的审美属性的直接反映和把握。具体地说，就是艺术家以摹仿冲动作为心理动力，从外部世界汲取素材，经过审美再现的程序，形成作品的题材，并通过其客观性的特征，提供一种认识的功能，从而作用于读者的认识能力。

二是艺术的评价因素。指的是作家、艺术家对生活的理性思考和价值评价。具体说来，就是艺术家以社会功利原则作为心理动力，从理性生活中汲

取素材，经过审美评价的程序，形成作品的思想，并通过其思维性的特征，提供一种教育和宣传的功能，从而作用于读者的意志领域。

三是艺术的表现因素。指的是艺术家对情感体验的形象传达和潜意识内容的象征表现。具体地说，就是艺术家以对象化的需要作为心理动力，从情感生活（包括无意识生活）汲取素材，经过审美表现的程序，形成作品的审美意象和形式，并通过其象征暗示性的特征，提供一种陶冶性情和娱乐的功能，从而作用于读者的情感领域。

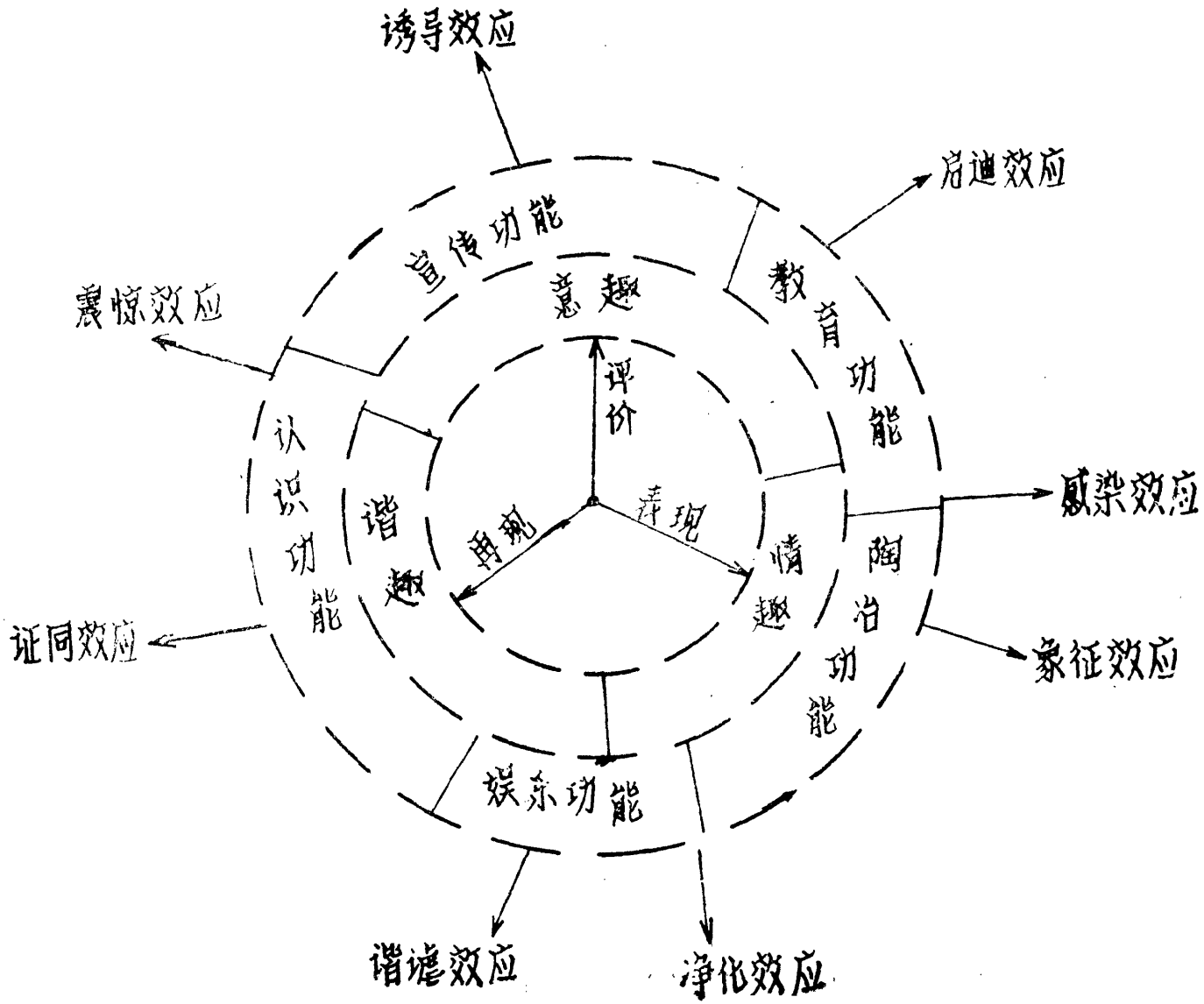
从这里可以看出，文学艺术作为人类与世界的审美关系的物化形态，它是审美认识、审美评价、审美表现的统一体。文学艺术的本质类似于一个三维的立体结构。人们站在某一角度上，只能看到它的某一侧面，例如站在社会生活的角度看，文学艺术无疑是社会生活的反映，它往往成为生活的教科书，成为历史生活的画卷；但是站在社会功利的立场上来看，文学艺术又是社会的哲学、政治、伦理等观念的形象图画，它往往成为道德教化的得力助手、成为阶级斗争的一种工具；如果从作家艺术家的主观世界的角度去观察，文学艺术又是自我的表现，情感的象征，它也可以成为心灵陶醉、排愁解

问的手段。一切真正意义的文学艺术作品都是这样一个三维的立体结构，而不是一维的线性结构或二维的平面结构。只是由于内部组合方式的不同而产生不同的分类，例如小说、戏剧等是以再现因素为中心的三维结构，诗歌、抒情散文等是以表现因素为中心的三维结构，而杂文、随笔等则是以评价因素为中心的三维结构。这样看来，过去关于艺术本质的各种见解，都可以在这个三维立体结构中找到自己应有的地位，但它们都只是揭示了艺术本质的某一侧面，却不是艺术本质的完整表述。

我们说艺术的本质是一个三维的立体结构，我们又说艺术是直接诉诸人的情感体验的，是以美感经验为核心的，这似乎是矛盾的，其实并不矛盾。美国心理学家阿诺德，作为情绪的评价（认知）理论的代表，她强调对外部环境影响的评价是情绪产生的直接原因。在她的学说推动下，人们概括出情绪产生的三个来源，即外部环境刺激、身体生理刺激和认知评价刺激。这种情绪来源的理论可以用来解释文艺作品为什么能诉诸人的情绪的原因。文艺作品的三大要素，即再现因素、评价因素和表现因素，可以间接地（通过想象等心理活动），成为对

读者的外部环境刺激、认知评价刺激和身体生理刺激。这就是说，文艺作品的各种因素，都可以成为激发欣赏者情绪的刺激，是综合地作用于欣赏者的情感领域的，而不是孤立的一种表现因素作用于欣赏者的情感。

完整地揭示艺术的本质，这对我们认识艺术魅力的本源及其内在结构是十分重要的。由于艺术的本质是一个三维结构，那末，它在运动中，就必然产生三种方向不同的力。这种“力”在具体作品中表现为三种审美趣味形态，即谐趣、意趣和情趣。这就是艺术魅力的深层结构。一定的结构赋予事物一定的功能，各种审美趣味形态的巧妙组合就产生文艺作品复杂的功能，包括社会认识功能、思想教育功能、交流情感、陶冶性情功能、政治宣传功能、感官娱乐功能等。文艺作品就是以这种功能为中介，引起欣赏者的心理效应。这种心理效应就是美感的具体表现，这就是我们通常所说的魅力现象了。换言之，艺术的魅力就是文艺作品的意趣、情趣和谐趣的深层结构衍生出来的复杂功能体系所激发的综合美感效应。因此，我们可以把艺术魅力的内在结构用如下的图表来显示：


诱导效应
启迪效应
震惊效应
感染效应
证同效应
象征效应
谐谑效应
净化效应
宣传功能
教育功能
认识功能
陶冶功能
娱乐功能
意趣
评价
谐趣
角氛
表现
情趣

上图中的意趣，即艺术形象（意境）中的思想内容所产生的审美趣味，主要作用于欣赏者的理智；它是文艺作品的认识性因素。所谓情趣，即艺术形象（意境）中的情感内容所产生的审美趣味，主要作用于欣赏者的情感，它是文艺作品的感染性因素。所谓谐趣，则是文艺作品的形式技巧所产生的趣味，主要作用于欣赏者的审美感官。它是文艺作品的娱乐性因素。这种划分只是一种抽象的处理，而在具体的文艺作品中，它们则是有机交融，不可分割的。

上图中箭头所示的各种效应的具体含义如下：

诱导效应：用形象的展示把读者的注意力和思维引向预定的路线。这是一种巧妙的宣传效果。

震惊效应：指出乎意料之外的惊服，即由表面的不近情理而心理感受上却甚神似的情境而使读者的心灵震撼、叹服。这是文学的一种特殊的认识作用，而不同于一般的认知。

证同效应：指的是作品的内容与读者的经验相近，使读者觉得作品先得我心，而把它引为同调。这是一种带有情感性质的认识功能。

启迪效应：指的是由于作品思想的深刻性，把生活的内在意义明彻地显露出来，而使读者产生突

然的领悟，受到智慧的启发。这是文艺作品特殊的教育作用。

感染效应：读者对作品所表达的思想感情产生共鸣，因而不知不觉地接受作者的思想观念，染上作品的情绪色调。这既是理智的接受，又是情感的渗透，是思想教育与情感陶冶统一的综合效果。也就是说，读者从感情上接受了作品的思想，作品的思想（外在的观念）沉淀为读者的意向（内在的带情感倾向的观念，它是一种能比较长久地保持、并容易造成实践动作的精神状态）。

象征效应：读者把作品中的形象（意境）作为自己生活与心灵的象征图象，而展开切身经验的回忆、反省和联想等一系列象征表现的精神活动。这是文艺影响人的感情世界、类似于宗教活动的一种职能。

净化效应：这就是艺术的情感弥漫着读者的心灵，从而引起读者的原始情欲的升华和功利观念的中止。这种活动已经深入到人的潜意识领域，是艺术潜移默化特点的集中表现，它在塑造人的灵魂上发挥了最深刻的作用。

谐谑效应：这是一种类似于儿童游戏的满足所产生的生理——心理快感。

我们可以把上列的图表看成是艺术美的发散式结构。因此，艺术的魅力也可以说是艺术美的爆炸力。

我们说一个作品很有魅力，实际上就是这个作品具有诱导欣赏者进入艺术境界、产生美感效应的美学力量。因此，文艺作品是艺术魅力的一种诱因。艺术魅力并不是文艺作品的一种客观属性，它是发生学的概念。

总之，我们把艺术魅力的本质界定为美感效应，这就是说，艺术魅力是人对文艺作品的审美关系的产物，是审美主客体的统一，一方面是文艺作品的美学力量的表现，另一方面又是欣赏者调动各种心理功能积极活动的结果。这样一来，我们就把艺术魅力归入实践的范畴，必须以历史唯物主义的观点为指导来进行考察。探求魅力的秘密，不能仅仅到文艺作品中去寻找，而应该在文艺欣赏的实践活动中寻求解释。要认识艺术魅力的复杂现象，必须借助辩证逻辑的方法，进行周详的分析和综合。也就是根据它的多因性和动态性特点对它进行静态分析和动态考察。

二

艺术魅力的静态分析

如上所述，艺术魅力的本质是一种美感效应，作为一种效应，一方面是客体对主体的一种有效的作用（即效力），另一方面则是主体对客体的一种心理反应。艺术魅力是审美主客体辩证运动的动态结构。那末，在文艺欣赏中，欣赏者与文艺作品的关系怎样呢？这种关系是怎样建立起来的？是由哪些因素引起的？这就必须进一步探究文艺作品的审美素质与欣赏者的审美心理结构的关系。在方法上，我们必须暂时把文艺作品从社会的审美实践系统中抽离出来，切断它的系统联系，从而对引起美感效应的各种因素进行静态的分析。

在文艺欣赏中，审美关系的建立、审美事实的发生，都是从对艺术形象的观照中开始的。因此，艺术形象是文艺作品作为审美对象的基本构成单位，

艺术的魅力也就是形象的魅力。一切的艺术形象都可以借助抽象的方法分解为“意”和“象”两个部分。“象”包含着摹仿与创造两种因素。由于“象”包含着对客观生活的摹仿，因此就有一个摹仿的近似度问题，人们就用“真实性”作为标尺。由于“象”包含着艺术家对生活的创造，因此又有一个创造的自由度问题，人们就用“新颖性”来衡量。而“意”也包含着情与思两种成分。情感内容必须诚挚深沉，才能感人至深。思想倾向的表现必须含蓄蕴藉，才能耐人寻味。总之，艺术形象必须做到真实可信、独特新颖、诚挚深沉、含蓄蕴藉，才具有较高的审美价值。这是文艺作品产生美感效应的四种基本要求。我们可以进一步把它简化为四个字：真、新、诚、蕴。这四个方面处在艺术美的整体结构之中，从不同侧面反映了艺术美的基本品质，也是文艺作品产生魅力的基因。通过对这四种因素的分析，我们可以发现一部作品产生魅力的内在根据。

真

真实性是文艺作品的基本要求，这已是尽人皆

知的了。但对艺术真实的理解，却是众说纷纭、莫衷一是的。过去人们一般是从作品内容的客观性方面理解“真实性”的，都是运用哲学反映论的原理来解释艺术反映生活的真实性问题。这样确立起来的“艺术真实性”的概念类似于“科学性”或“真理性”的概念。在文艺批评中，人们也统统用科学性和真理性的标准来衡量作品内容的真实性程度。

我们认为，艺术真实性是文艺作品的一种审美素质，而不能把它理解为科学素质或历史范畴。这是我们讨论艺术真实性的出发点。正因为这样，单纯用哲学反映论的原理来解释艺术真实问题是远远不够的。我们应该把艺术真实性看成是审美主客体统一的产物，把它置于审美系统之中来考察，并结合心理学的方法进行研究。

艺术的真实性本质上不同于生活的真实。生活真实就是事物存在的客体实在性，它的属性是纯客观的。而艺术的真实性则是主客观的统一，是历史的真实性与心理的真实感的统一。因此，艺术的真实性实际上是艺术内容的似真性、幻真性、合理性、可信性。因为艺术是联系人与现实关系的一种中介，它来自客观现实，又作用于人的心理。艺术内容既与客观现实相联系，又与人的审美心理相联

系。艺术的真实性，一方面是对客观生活的历史性融合；另一方面，又是对人的心理的审美性融合。也就是说，艺术作品的内容一方面必须适应人在实践中所获得的经验，必须符合生活的历史发展的面貌。这种符合不是对生活现象的外在的、静态的近似，而是一种内在的、动态的近似。另一方面，它还必须适应人在审美过程中的心理规律。正是从这种意义上说，艺术的真实性是历史的真实性与审美的真实感的统一，即历史的逻辑与心理的逻辑的统一。所以，艺术真实性的真正含义应该是指作家正确地表现生活的特征和内在联系所产生的艺术形象的可信性（说服力），它包含着客观的方面和主观的方面。从客观的方面看，艺术真实是一种特征的真实、本质的真实，是作家所揭示的生活的真实性。从主观的方面看，艺术真实又是幻觉的真实、想象的真实。是文艺作品在欣赏者头脑中所唤起的表象或幻象的逼真性。从这里可以看出，艺术真实具有两种基本性质：一是假定性，即非实在的、非直接的现实性，因此，我们不能用客观事物的存在状态来比照作品描写的真实与否；二是主体的感受性，即它渗入了作者和欣赏者的经验概括、意识倾向和情感体验，受着人的主观情绪的支配，我们不能简

单地用哲学上的反映论来解释艺术的真实性，还必须结合心理学的方法。过去在讨论艺术真实的问题时，经常忽略了这两点。因此，在创作思想和文艺批评上出现不少混乱。

总之，艺术真实是一种审美素质，作品的内容达到历史的真实性与心理的真实感，欣赏者就进入作品的审美境界。我们应该从审美的意义上来衡量艺术的真实性程度。有些教科书和文章把艺术真实说成是经过艺术家典型化处理过的生活真实。这种提法是不妥当的。在这种说法中，艺术真实与生活真实的本质差异被消融了，艺术真实变成人工剪裁过的生活真实，这与新闻作品的真实性就混为一谈了。还有些文章把艺术真实与生活真实的关系看成是一种外在的近似。因此用生活的事实同艺术的内容进行简单的类比，或者把艺术真实与生活真实的关系说成是抽象的哲学本质的联系，提出艺术真实就是生活本质的概括，从而用流行的政治概念衡量作品的真实性，凡是符合政治需要的，都说成是符合本质的真实。这些都是对艺术真实的简单化理解，必须加以澄清。

我们是从审美的意义上来理解艺术的真实性的，那末，文艺创作要达到“真实”的境界，就不仅要

正确地再现生活的特征和内在联系，达到历史的真实性，而且要以巨大的激情去感受生活，根据不同艺术手段的特殊要求去能动地表现生活，使生活的面貌以符合欣赏者的鉴赏心理的规律、容易被人们审美地接受的方式，多样生动地展现出来。这就是人们常说的“合情合理”的要求，即：既合客观生活之理，又合主观人情之常，把生活真理的揭示与审美情感的表现统一起来，相得益彰，在欣赏者的审美心理上造成合适的真实感。

具体说来，艺术的真实性是由如下几种因素构成的：

1.细节的具体性。即形象细节的描写要有必要的具体性，达到基本的形似。这是认识论的层次，它能给人以现实感。

2.特征的鲜明性。即事物的特征得到鲜明生动的表现，达到神似。这是美学的层次。它能给人以真切感。

3.内容的逻辑性，即情节的发展和情感的表现要符合生活的逻辑和情节的逻辑，达到合理。这是逻辑学的层次。它能给人以逻辑感。

4.关系的整一性。即人物关系或情感运动的协调，性格与环境或情与境的协调，风格情趣的协

调等。这是心理学的层次，它能给人以有机整体的生命感。

5.价值的协调性。即作者对生活的描写和评价必须与社会的价值观念相适应，使读者在思想感情上与作者对生活的感受评价的方向基本一致，也就是说，作者对生活的态度顺乎人心，符合普遍的社会心理。这是历史的层次，它能给人以历史感。

总之，艺术的真实性包含着五个层次的含义，它是现实感、真切感、逻辑感、生命感、历史感等的综合。因此，艺术的真实性严格说来只是艺术形象的似真性、幻真性。这种似真性或幻真性，促使欣赏者对艺术形象作出确认。人们在文艺欣赏过程中，总是自觉或不自觉地把自己从作品中所感知的表象同贮存在经验记忆中的某一“样本”进行比较。如果它们相同或近似，欣赏者就对这一形象作出确认，进而经过想象的作用或持久注意的过程，心灵就会进入形象所形成的规定情境，而产生一种逼真的感觉。由于人们经验记忆中贮存的“样本”是丰富多样的。因此欣赏者的比较是多渠道进行的。现实主义文艺是按照生活本来的形态来反映生活的，人们欣赏这类作品时主要是调动表象记忆的“样本”与艺术形象进行比较，因此现实主义文学

要求细节的真实性。浪漫主义文艺或现代派文艺是以幻想的或变形形态反映生活，表象记忆的“样本”就退居次要的地位，而主要是调动情绪记忆、符号记忆、意义记忆的“样本”以与艺术形象相比较。因此，浪漫主义或现代派文艺作品中的细节描写虽然不真实，甚至荒诞，与欣赏者的表象记忆的“样本”不同或不似，但它们的形象却与情绪记忆、意义记忆等的“样本”相符，因此也能产生真实的感觉，能够消除它与表象记忆的“样本”不相似的感觉。这在心理学上叫做“怀疑的中止”，也即在审美注意中，由于艺术形象的鲜明特征在大脑皮层造成了优势兴奋中心，迫使欣赏者在某种程度上放弃理智的推敲而相信它的真实性。作品的体裁和创作方法的不同会形成欣赏者对作品的不同期待，因此欣赏者几乎都是在不知不觉中根据审美对象的特点进行不同的比较的。当然，由于各人的经验记忆的“样本”不完全一样，所以，不同的欣赏者对同一作品的真实性的判断会出现差异。这是不足为奇的。

从信息论的观点看，艺术形象的似真性是文艺作品的美感信息系统的第一个子系统。它释放着各种信息流，作用于欣赏者的审美心理结构，主要是激

活审美感受中的知觉功能，由审美知觉接受和处理这些信息。文艺欣赏中的审美感知并不依赖于对作品所描绘的客观事物或物质对象的直接感知，它已经从物质对象世界中解放出来而依靠文字和其它形式因素（诸如结构、韵律、节奏等）所唤起的表象来建造一个独立的审美世界。因此，它与一般的知觉活动显然是不同的，而具有表象性特征。而表象不同于感觉和知觉形象，它具有形象性、概括性、可塑性、整体性、假定性等功能特点。这些功能特点与艺术形象似真性的各种因素分别形成对应关系，即：细节的具体性与审美感知的形象性相对应；特征的鲜明性与审美感知的概括性相对应；内容的逻辑性与审美感知的可塑性相对应；关系的整一性与审美感知的整体性相对应；价值的协调性与审美感知的假定性相对应。总之，文艺作品形象的似真性对应着欣赏者审美感知的表象性。正是这种对应关系使审美主客体在文艺欣赏实践中达到第一类的契合，即艺术形象的再现性因素与人类审美感知的功能特征相契合。它使欣赏者产生某种程度的如临其境的幻觉，因而作品就具有一种迷惑力。这种迷惑力作用于人类的模仿本能，激发出欣赏者再认的快感。

新

审美感受的独特和艺术表现的新颖，也是文艺作品的一个基本要求，是创作成功的一个秘诀。它历来都引起中外作家和批评家的高度重视。希腊神话中，命运之神有三个，而文艺之神却有九个，可见文艺的个性比人的命运更加复杂多变。在中国，早在《国语·郑语》中就记载：史伯曾提出“声一无听、色一无文”的主张。这是对变化规律的发现。刘勰在《文心雕龙·体性》中指出：“各师成心，其异如面”，这是对风格多样化的提倡。陆机《文赋》云：“谢朝花于已披，启夕秀于未振”，这是指作文运思的独创性。韩愈的“唯陈言之务去”的名言则是要求艺术表达的创新。他们从不同侧面强调了艺术独创性的意义。此类论述不胜征引。在外国，情况也是如此。对艺术的感染力作过深刻研究的托尔斯泰在《艺术论》中指出：“只有传达出人们没有体验过的新的感情的艺术作品才是真正的艺术作品。”可以说，在每一个成功的艺术品中，都显现着艺术家对于美的独特感受和个性理解，都

具有艺术表现的独创性。所以英国作家刘易斯曾经把“变化的规律”列为“文学成功的重要原则”之一。类似的主张中国也有。例如《诗人玉屑》所载“忌随人后”一则就提出：“文章必自成一家，然后可以传不朽。若体规画圆，准方作矩，终为人之臣仆。”可见，艺术的创新在文艺作品成功诸因素中，占有何等重要的地位。

艺术的“新”是由如下几个因素构成的：

1.个别性。即艺术形象都是以个别的、特殊的形态出现的。在叙事文学中，人物形象都是不可重复的个性。同样写地主，《死魂灵》中的玛尼洛夫、梭巴开维支、罗士特莱夫和泼留希金，其思想行为的方式都是各不相同的。在抒情文学中，意境都渗透着诗人的独特感受。唐人写庐山瀑布的诗很多。李白的《望庐山瀑布》别是一种境界。总之，文艺作品中所表现的一切都必须是人们罕见的个别，即使是描写那些习以为常的生活事物，也必须让人从中见出不同凡响的特征。所以，个别性是相对于一般化而言的。

2.变化性。即作品的情节发展（情感运动）的生动曲折，富于变化。在叙事文学中，故事情节必须新奇曲折。《三国演义》中空城计的描写，情节

多么新奇巧妙、出人意料。在抒情文学中，必须写出情感运动的跌宕多姿。屈原的《离骚》，情感的表现宛如峡谷河流，一波三折，多么引人入胜。

3.独创性。即构思（反映角度）的独特和表现手法的新颖。例如，历史上有多少悼念忠烈的诗篇，但毛泽东同志的《蝶恋花》则异峰突起。用烈士忠魂升天的幻想表现烈士撼天动地的精神力量和不朽形象，用烈士忠魂与人间同庆胜利的情景抒发诗人对烈士的深切悼念和高尚情怀，构思别具一格。又如孟郊的《咏吹角》："似开孤月口，能说落星心"，手法十分新奇，正如郭沫若《读随园诗话札记》所说："孟东野诗句确是'奇妙'，以新月比吹角之形体，以流星喻角声之悲性，得未曾有。"这些都是表现的独创性的明例。

总之，形象的个别性，情节的变化性，表现的独创性构成了文艺作品的新颖性，它使读者调动想象力去追踪艺术境界的变幻。产生丰富新鲜的感受，因而作品具有美的吸引力。首先，个别性、变化性、独创性的信息对于人类来说都是一种强刺激，容易形成审美注意。题材的新颖，主题的独创、形象的鲜明个性、情节的曲折离奇、风格的奇

崛、形式技巧的变化等，都能成为强化的刺激信息，作用于欣赏者的审美心理，而形成一定的知觉野和定向联想，使欣赏者对作品能保持强烈而持久的印象。其次，人有一种本能的好奇心，它在审美实践中表现为一种要在审美对象上见出独创特征的心理倾向。而文艺作品中的个别性、变化性、独创性等因素恰好符合这种心理倾向，因而产生主客体协调的惬意。人们总是希望事物处于活动的状态，时时有新鲜的音、色、形涌现。爱笛生在《论洛克的巧智的定义》中说："凡是新的不平常的东西都能在想象中引起一种乐趣，因为这种东西使心灵感到一种愉快的惊奇，满足它的好奇心，使它得到它原来不曾有过的一种观念。……这就是这个因素使一个怪物也显得有迷人的魔力，使自然的缺陷也能引起我们的快感。也就是这个因素要求事物应变化多彩。"①鲁迅说得更加生动："我本来不大喜欢下地狱，因为不但是满眼只有刀山剑树，看得太单调，苦痛也怕很难当。现在可又有些怕上天堂了。四时皆春，一年到头请你看桃花，你想够多么乏味？即使那桃花有车轮般大，也只能在初上去的时

① 《西方美学家论美和美感》，商务印书馆一九八〇年版，第97页。

候，暂时吃惊，决不会每天做一首‘桃之夭夭’的。”①这说明丑的事物的单调重复使人难堪，即使是美的事物，如果单调重复，也足以使人厌倦。这与爱笛生的那段话互为补充。

从信息论的观点看，艺术形象的新颖性是文艺作品的美感信息系统的第二个子系统。它释放着各种信息流，作用于欣赏者的审美心理结构，主要是激活审美感受中的想象功能，由审美想象接收和处理这些信息。而“想象跟幻想一样也具有集聚、联合、唤起和合并的能力。”②它能超越时空的局限，突破个人直接经验的范围，摆脱直接对象的束缚，纵横驰骋，而获得自由性。审美想象具有如下三种功能特点：一是它的形象性。感性形象是想象构成的材料，读者展开想象的翅膀，把它们组成生动的形象图画显现在头脑里。所以想象是形象的思维。二是它的随意性。审美感情的激发是想象活动的动因，想象是随人的情感、意向而展开的。意之所至，无所不及，人类的想象力可以“思接千载”、“视通万里”，达到情感、意向所到达的任

① 鲁迅：《华盖集续编·厦门通讯（二）》。

② 渥兹渥斯：《〈抒情歌谣集〉一八一五年版序》，《外国理论家、作家论形象思维》第40页。

何领域。三是它的创造性。想象可以对形象进行没有“见过或听到过”的开掘与生发，可以构造全新的优美的境界。康德说：想象力“它有本领，能从真正的自然界所呈供的素材里创造出另一个想象的自然界。”①这些功能特点与艺术形象新颖性的各种构成因素分别形成对应关系，即：个别性与想象的形象性相对应，变异性与想象的随意性相对应，独创性与想象的创造性相对应。综合起来看，文艺作品的新颖性对应着欣赏者审美想象的自由性。这种对应使得审美主客体在文艺欣赏实践中达到第二类的契合，即文艺的创造性因素与人类审美想象的功能特征相契合。它使欣赏者产生涉新猎异的满足。因而作品具有一种吸引力，这种吸引力作用于人类的游戏本能，激发出欣赏者猎奇的快感。

诚

诚是文艺作品内容的情感性原则。它是艺术感染力的一个重要源泉。“精诚所至，金石为开”，

①康德：《判断力批判》，《外国理论家、作家论形象思维》第33页。

情感具有多么巨大的力量！以情感人已是人人通晓的艺术诀窍。

历代作家和文论家都十分强调文艺的情感性。《乐记》早已指出："情动于中，故形于声"，它从艺术发生学的角度强调了艺术的情感性。《文心雕龙》云："情者文之经"，这是从本体论角度说明情感在文艺中的地位。而有的则从文艺功能的角度说明文艺作品情感性的重要，如白居易所说："感人心者，莫先乎情"。此类例子不胜枚举。西方文论也不例外。贺拉斯《诗艺》就已经说得很明确："一首诗不应以美为满足，还须有感染力，要能按作者愿望左右读者的心灵。你自己先要笑，才能引起别人脸上的笑。同样，你自己得哭，才能在别人脸上引起哭的反应。"托尔斯泰在他的《艺术论》里，把艺术家的真诚看得比什么都重要，认为"艺术家的真挚的程度对艺术感染力的大小的影响比什么都大"。他甚至偏激地宣称："作者所体验过的感情感染了观众或听众，这就是艺术。"总之，"修词立其诚"确是天下为文的要诀。一首好诗或一篇美文一定是至性深情的流露，而虚伪的表现必然是丑的。这是古今中外都承认的艺术规律之一。

文艺作品的情感性包括如下几个具体要求：

1.情感的深沉。这就是说，作品的情感内容必须是人生的至性至情，而不是浮浅庸俗的滥情或弄虚作假的虚情。要表现深刻的人生体验，而不能矫揉造作，无病呻吟。

2.情感的丰富。人的情感内容往往不是单一的，而是复合的。文艺作品要充分表现出情感的丰富性和复杂性。象屈原的《离骚》所表现的情感内容是多么丰富、广阔！即使如《渡汉江》这样短小的五言绝句，也是多种情调的复合。把人的情感表现简单化、单一化，这种作品就不能感人。

3.情感的辩证。即文艺创作要遵循情感运动的辩证规律，表现情感的对立统一，以造成读者心灵的撞击，比如悲喜交集、爱恨统一的情感状态以及喜极之哭、悲极之笑等情感表现；要表现感情的变化多姿、起伏跌宕，层层深入，以曲尽其妙。

4.情感的凝聚。这是指情感表现要集中，形成焦点。因此，要压缩感情，善于选择情感处于饱和状态的瞬间加以表现，使它产生爆炸力。

5.情景的交融。也就是寻找情感的对应物，把感情化入外物，寄寓于美的形象之中，托物言情，情与境偕，以造成浓重的情绪气氛。艾略特曾说："要用艺术形式来表现情感，唯一的方法是设法寻

找客观应和的事象，换言之，即是能够直接成为某种特别情感的公式的一组事物，一个情境，或一连串事故，而且当那些外在的事物置诸我们的感觉经验之时，须能立刻直接唤起人们内心相同的情感的东西。”

总之，上述诸因素构成了文艺作品的动情性，它使作品生气贯注，获得灵魂和生命感，欣赏者在凝神观照中产生心灵的交流和共鸣，这才能体味作品中复杂微妙的美学情思。没有这种动情性，欣赏者就很难获得强烈的美感。

从信息论的观点看，艺术形象的动情性是文艺作品的美感信息系统的第三个子系统。它释放着各种信息流，作用于欣赏者的审美心理结构，主要是激活审美感受中的情感功能，由审美情感接收和处理这些信息。而情感因素在审美活动中是作为动力系统发挥作用的。大家都知道，在科学活动中，情感因素一般不直接渗入其中，有时还要有意识地排除情感因素的干扰作用，因此情感因素不构成科学认识活动的动力系统。而在审美活动中，情感则是一种内驱力，影响和制约着其他心理因素。那末，情感在审美活动中要发挥其动力作用，就必须具有一定的强度、复杂度、紧张度、激动度和快感度。

这些功能特点与艺术形象的动情性的各种因素分别形成对应的关系。即：情感的深沉与情绪的强度相对应，情感的丰富与情绪的复杂度相对应，情感的辩证与情绪的紧张度相对应，情感的凝聚与情绪的激动度相对应，情景的交融与情绪的快感度相对应。对于上述的这些对应关系，我们再作如下的具体说明。

第一，情感表现的诚挚深沉，能在读者的审美心理上产生一定的情绪强度，以至发生撼动人心的力量。例如陆游的《沈园》三首，表达了对前妻唐婉真挚深沉的爱情，千百年来感动了无数青年读者的心。他的《示儿》诗，表现诗人临死不忘国家统一的深沉的爱国情操，又激荡了多少志士仁人的心弦。这种情绪的强度可以产生强烈的倾向性，主宰欣赏者的心灵，支配着欣赏者的审美感觉，左右他们的理性思维。凡是伟大的艺术品，都有一种古怪的魔力——即使你对人生的看法与作者不同，你也会不知不觉违背自己的人生哲学跟它走，而去同情作者所认为的好人，憎恶作者所认为的坏蛋。这种潜移默化的威力就是根源于作品表现的真挚深沉的情感在读者审美心理上产生的情绪强度，它有时能压倒理智的抵抗力。

第二，情感表现的丰富性，能在欣赏者的审美

心理上产生一定的情绪复杂度。动物的情绪是纯生理性的、单纯的，而人类的情绪则是社会性的、复杂的。它不仅与复杂的观念相联系，而且本身具有复杂的结构。文艺作品表现了人的丰富情感内容，作为一种信息被欣赏者的复杂情绪结构所接收，便形成情绪的复杂度。例如李国文同志的《月食》表现的就是一种复合情感。那里面有重温旧梦的哀伤，有二十二年沧海桑田的慨叹，有质朴无华的怀念，有追寻理想的迷惘，有坚如磐石的爱情的慰藉，有不堪回首、无可奈何的伤感。它传达了人们隐隐约约意识到，但却看不见、摸不着、甚至找不到准确的语言表达出来的复杂社会情绪，使读者产生一种难以言喻的审美感受，而具有特殊的魅力。

第三，以辩证法的普遍法则为指导来表现情感的冲突，就能在欣赏者的审美心理上产生情绪的紧张度，形成心灵的撞击。例如元姚燧的《越调凭阑人·寄征衣》："欲寄君衣君不还，不寄君衣君又寒。寄与不寄间，妾身千万难。"在这里，关心与忧虑两种情绪剑拔弩张，使读者看后也仿佛切身感受到难以摆脱的感情冲突，从而产生心理紧张。我们看文艺作品往往看到感情冲突达到顶点时人物所表现出来的至诚的描写，就会克制不住鼻酸泪

流。情感的辩证法有时表现为两极情感的转化，例如爱极之恨、悲极之笑。《红楼梦》描写林黛玉一向是用哭来倾泻自己的痛苦，但当她病入膏肓时，贾母前来安慰她，这时她对这种无用的安慰报之以“微微一笑，把眼睛又闭上了。”在宝玉与宝钗结婚的喜乐声中，她又微笑着“焚稿断痴情”。读者看到这些描写，心头会感到喘不过气来。这就是情感的辩证引起欣赏者审美情感紧张度的例子。

第四，情感的凝聚作用于欣赏者的审美心理，能形成一定的情绪激动度。俗语说，蓄之既久，发之愈烈。感情积蓄到一定程度，一旦爆发出来，会产生巨大的力量。所以，文艺作品表现情感达到饱和状态之前的顷刻，往往可以产生很好的效果。比如马柳泉的《卖子叹》：“贫家有子贫亦娇，骨肉恩重那能抛。饥寒生死不相保，割肠卖儿为奴曹。此时一别何时见，遍抚儿身舐儿面：‘有命丰年来赎儿，无命九泉抱长怨。’嘱儿‘切莫忧爷娘，忧思成病谁汝将？’抱头顿足哭声绝，悲风飒飒天茫茫。”《四溟诗话》评论说：“此诗一读则改容，再读则下泪，三读则断肠矣。”①这种情感力量主

① 《历代诗话续编》（下），中华书局一九八三年版第1145页。

要来自母子生离死别前片刻父母对儿女的关切嘱咐的话。这两句嘱咐凝聚着世间父母对儿女体贴关心的至情至性。这种情感积蓄着、凝聚着，在离别前的顷刻一下子爆发出来，所以产生出激动人心的力量。

第五，情景的交融在读者的审美心理上能形成一定的情绪快感度。作家为了表现自己的情感，努力寻找情感的对应物，把感情寄寓于美的形象中，达到情景交融，可以使抽象的情感活动可感、可见，造成某种情绪的氛围。它作用于读者的心理，能产生审美的愉悦。比如烈士就义，漫天飞雪；生离死别，风雨交加。这一切都使情感的传达更加生动。桑塔耶那在《美感》一书中认为：快感在固着自己心内的时候，不能算是美感。必须离开了自己，附着于对象的物象之后，即快感被客观化了，才能成为美德。这种意见说明寻找情感的对应物，在情感的交流中有着重要的作用。这种对应物使得情感的传达纳入欣赏者的审美心理结构之中，从而产生一种性质的改变（即由粗朴的情感状态变为审美的情感）。也就是说，这种对应物赋予情感以想象的形态。这时的情感便顺从形象的法则，在某种意义上说已是一个新创造，具有某种秩序和意味，因而具

有审美的价值。所以，文艺作品的情感的传达就超出了一般情感交流的意义，客观化了的情感也就成了审美的对象，因而在欣赏者的心理上就能形成一定的审美的快感度。

从上面的简单说明中可以看出，构成文艺作品动情性的各种因素与欣赏者的审美情感的各种功能特点存在着对应关系。综合起来看，文艺作品的动情性对应着欣赏者审美情感的动力性，这种对应使审美主客体在文艺欣赏实践中达到了第三类的契合，即艺术形象的情感因素与人类的审美情感的功能特征相契合。它使欣赏者产生不由自主的情感陶醉，因而作品具有一种感染力。这种感染力作用于人类的同情心，激发出欣赏者移情的快感。

蕴

蕴指的是文艺作品的生活内涵的表现方面的基本原则，它包括三种含义：

1.“万取一收”。就是选用最富特征性的事物或最富包孕性的顷刻来表现，从而概括丰富、复杂的生活内容。这叫“取一孕万”或“收万于一”。

司马迁对屈原《离骚》的称赞："称文小而其指极大，举类迩而见义远"①，刘勰的"以少总多、情貌无遗"②的卓见，指的都是同样的意思。也就是说，作者不要面面俱到地描写客观事物，而应以一当十，以局部代表整体，或者采取象征借代的方法间接提示，从而对丰富复杂的生活内容进行高度的概括。实际上，文艺作品对生活的反映，不可能做到情貌无遗、点滴不漏，必须有所写有所不写，有详有略。不管作品的规模多么宏大，对于生活整体来说，都只是一角。生活象一棵大树，艺术仅摘其一叶；生活象一只全豹，艺术仅取其一斑；生活是大千世界，艺术只是从一个窗口去窥探世界。因此，艺术表现成功的关键就是如何在"万"之中取出"一"，用"一"来包容、概括"万"。这就要求作家艺术家遵循特征概括的规律，以不全求全，以少总多。艺术家所选取的题材，必须凝铸着生活的深刻特征，能够概括生活的丰富性和普遍规律。艺术的表现就是借一芽萌而绘春光如海，画一叶落而知秋意如杀。鲁迅的《阿Q正传》选取和提炼了一个乡村无产者阿Q身上的"精神胜利法"这一思

① 《史记·屈原贾生列传》。
② 《文心雕龙·物色》。

想行为特征，以此来概括中华民族国民的奴性心理的丰富内涵，这就是“万取一收”的范例。

2.“意在象中”。即作者的感受和倾向不明白说出，而是通过形象来显示，在情节的发展中自然而然地流露出来，所谓“言有尽而意无穷”，“弦外之音、韵外之致”，含义都是一样的。《白雨斋词话》要求诗词创作必须做到：“意在笔先，神余言外。……若隐若见，欲露不露，反复缠绵，终不许一语道破。”①这就说明：艺术的表现，不仅要有所写、有所不写，而且还要有所露有所不露。形象要鲜明，但理性内容则要善藏不露。因此，作品成功的关键在于力求创造出最富于暗示性和启发性的艺术形象，使欣赏者获得联想生发的广阔天地，优秀的作品的意义不是一眼就可以看出的，而是让欣赏者自己去追索、去解释、去咀嚼、去回味。

3.效果间离。也就是采用各种艺术手段，使艺术的境界与实际人生的境界保持适当的距离，造成一种审美的气氛。因而在欣赏者的心理上产生与实用生活间离的效果。比如采用以虚代实，虚实相生的手法，造成一种虚虚实实、真真假假的感觉。中

---

①《白雨斋词话》卷一，第八条。

国戏剧的虚拟手法、诗歌的节奏和韵律，还有所谓曲笔的技巧等，都是为了在欣赏者的心理上造成一种恰当的“间离效果”。因为审美不仅要能使人“入乎其内”，产生瞬间的幻觉，产生不由自主的精神陶醉，又要能让人“出乎其外”，保持某种程度的“自意识”，不致让人对号入座。因此，文艺的表现，除了上面所说的要有所写有所不写，有所露有所不露，而且还要有所隔有所不隔。

以上这些因素构成了文艺的蕴藉性。这种蕴藉性使文艺作品中的境界千回百转，柳暗花明，主题深刻而不是和盘托出，内容丰富却不是一览无余，因而产生“文章不厌百回读”的深厚韵味。首先，它能提供想象力纵横驰骋的广阔空间，而使读者获得审美再创造的愉悦。美感与联想紧密相连，人们觉得某种事物美，大半因为它能唤起美的联想。所谓“万取一收”，“意在象中”、“效果间离”，这一切都能有效地诱发欣赏者的想象力。同时，它们使艺术与生活保持在“似与不似之间”，有利于造成一种审美的氛围，使欣赏者对作品采取恰当的审美静观的态度，而得到脱俗雅致的美感。从山中见虎到公园观虎，再到画中赏虎，这其间感受的变化，正是人们对老虎逐渐获得心理距离的可能性，

因而逐渐脱俗而由实用进入审美的过程。凶残可怕的老虎之所以变为审美的对象，不正是画家使用各种艺术方法而形成的美学“掩体”赋予它的吗？最后，文艺的蕴藉性使作品的意象呈现某种程度的迷离恍惚，欣赏者在形象观照之中，就能发挥他的心智，充分进行探求的活动，从而得到一种涵咏回味、寻思领悟的快感。在艺术中，象征性愈丰富，其诉诸人类的美感经验亦愈充足，因为它可以充分满足人类的探求欲。

从信息论的观点看，形象的蕴藉性的各种因素构成艺术美的信息系统的第四个子系统。它释放着各种信息流，作用于欣赏者的审美心理结构，主要是激活审美感受中的理解因素，由审美理解功能接收和处理这些信息。而理解的功能在审美活动中是一种潜在因素，具有非概念性特征。因为艺术的认识不同于科学的认识，科学的认识活动一般都是在概念中进行的，而艺术的认识活动则不是以概念思维的方式进行。首先，艺术认识是寓一般于个别之中，艺术形象是一个“这个”，它概括着丰富的一般。而艺术中的“一般”的内涵随着各人生活经验的不同，会有不同的把握，即使同一个人也可能作出多种不同的理解。因此，文艺欣赏中的理解活动具有

多义引发的功能特点，也即不同的欣赏者可以从同一艺术形象中引发出多种含义，而不象科学的认识只能从同一现象中引出相同的结论。在文艺欣赏中，对同一形象的不同理解经常可以并存，而不象科学认识那样一定具有正确与谬误之分。其次，艺术认识是一种形象领悟，理解的因素总是与情感、想象、感知等多种心理功能交织在一起，因此，这种认识往往受情感状态和想象力的闪烁不定所影响，而显得朦胧不确定，很难用确定的概念语言去限定、规范或解释。正因为这样，文艺欣赏中的理解活动又具有非确定性领悟的功能特点。再次，艺术认识中的理解因素是以一种审美的自意识的形式存在的，它使欣赏者冷静、清醒，能够意识到自己处于非实用的地位，即使自己的感情与审美对象融为一体，也仍然不会作出实用的、伦理的现实反应。比如我们在看小说时，虽然沉醉在艺术情境中，却仍然不会把它完全当真，而引起相应的动作。因此，文艺欣赏中的理解因素又具有非功利静观的功能特点。上述审美理解的这三种功能特点正好与文学蕴藉性的三种构成因素分别形成对应关系，即“万取一收”与多义引发的功能特点相对应；“意在象中”与非确定性领悟的功能特点相对

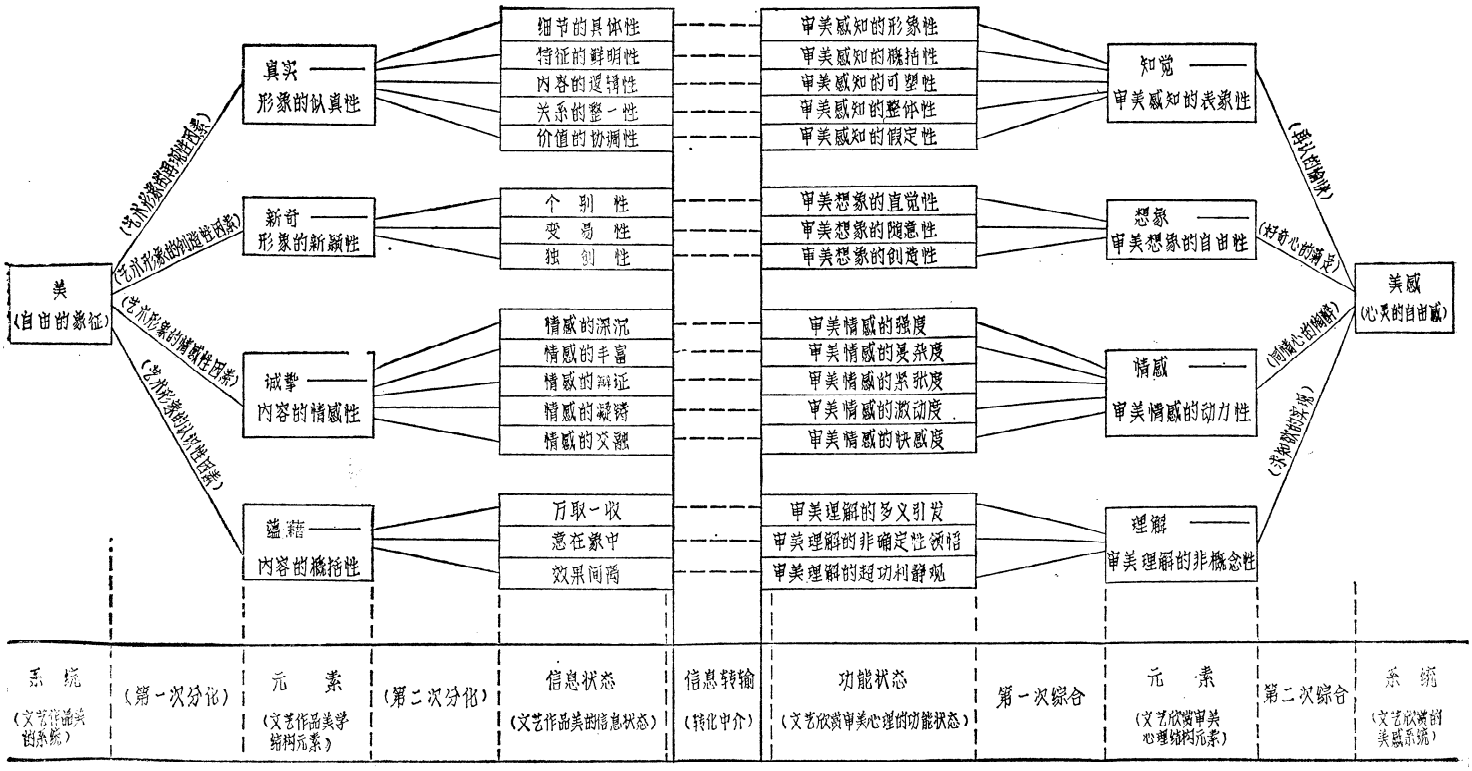
应；“效果间离”与非功利静观的功能特点相对应。综合起来看，就是审美理解的非概念性特征对应着形象的蕴藉性。这种对应关系在文艺欣赏实践中便形成审美主客体的第四类的契合。即艺术形象的认识性因素与欣赏者的审美理解的功能特征相契合，这种契合使作品产生某种诱导力，它作用于人类的求知本能，从而获得回味的快感。

综上所述，似真性、新颖性、动情性、蕴藉性是文艺作品的四种基本的审美素质。艺术的各种手段、方法、技巧、文艺作品的各种艺术因素，都处在这四种基本审美素质所构成的系统中，它们的复杂综合正是艺术魅力的内在根据或产生基础。这四种审美素质的分析，只是一种抽象的简化处理，在实际的作品中，它们是紧密相联，不可分离的，实际地抽离其中的任何一种，都会引起自身的变质，并破坏作品的美学特性。因此，孤立地追求和讲究真实性，或者孤立地追求和讲究新颖性、动情性、蕴藉性等，都不能得其艺术的精妙，都不能使作品产生魅力？但我们从这种抽象的、简化的静态分析中，却可以清楚地看出艺术魅力的多因性。而且从这种静态分析中还可以看出：文艺作品的信息状态与读者的审美心理结构的功能状态存在着一种微妙的

对应关系，这就是审美主客体的内在联系的必然性。这种内在联系使人类的审美活动能得到一种可靠的解释，而且这种内在联系使得文艺欣赏活动也在一定程度上带有本能的、直觉的性质。当然，审美主客体的内在联系在文艺欣赏实践中的表现形态是极其复杂的，它们在实践中丰富着、发展着、实现着、完成着。这一复杂的过程则必须在艺术魅力的动态分析中才能看清楚。现在，我们把艺术魅力的静态分析再简化为一个图表，附录于后。

艺术魅力的静态系统图

（审美客体与审美主体的系统元素对应表）



三

艺术魅力的动态考察

上面我们对文艺作品的魅力进行了静态的分析，但是这种分析只是解决文艺作品魅力发生的可能性问题。我们懂得了文艺作品的审美素质，懂得了构成魅力的内在根据，还无法完满解释艺术魅力的复杂现象。在文艺欣赏的实践中，同样一个作品在不同的时空条件和情境中，对于不同的欣赏者，其美感效应都可能很不一样。可见艺术魅力的现实性问题、魅力的实际发生，已经超出了文艺作品的特性本身。作家艺术家只是为我们创造了一个审美的对象，它必须通过欣赏者的阅读、理解、欣赏的过程才能产生美感效应。也就是说，文艺作品的美学特性只是艺术魅力的一种潜能，要把这种潜能转化为现实的心理能量，还必须依靠欣赏者的审美实践。正如皮亚杰的发生认识论所论证的：认识既不

是在主体结构中预先决定了的，也不是在客体的预先存在着的特性中决定了的，而是依赖于主体的不断运动。艺术的认识也是这样。因此，艺术魅力作为艺术认识的一种表现形态，它的实现无疑是一个“生成”的过程①。

在文艺欣赏的过程中，一个作品的美感效应往往呈现出复杂多变的状态，会因时、因地、因人的不同而歧异百出。比如雨果的著名浪漫主义剧作《欧那尼》，当时在古典主义大本营的法兰西剧院上演时，人们对它感到很不习惯，每次都以一阵阵哄笑、打嘘来扰乱演出。经过八年之后，《欧那尼》重新上演，这时，观众席上一声哄笑也听不见了，却听见全场的阵阵喝采声。有些人看到这种变化，以为作者把剧本修改了。其实，改了的不是剧本，而是观众。这就是一个作品因为时代的不同而产生不同命运的例子。又如京剧在中国是一种非常

① “生成”的概念包含如下几层含义：1.相对于“预成”和“自成”的概念，这里指的是：艺术魅力不是预先就存在于文艺作品之中的某一客观属性，也不是欣赏者自我完成的内心体验，而是审美实践的产物。2.“生成”的概念指明艺术魅力的发生是一种运动过程，这种过程是主体与客体的双向逆反运动。3.“生成”的概念还告诉我们：艺术魅力是各种动因经由复杂的中介环节而产生的一种合力。因此，艺术魅力不能简单用线性因果关系的逻辑来获得解释。

高雅的艺术，但西方人看了却感到很难受。这是因民族欣赏习惯的不同而产生不同感受的例子。鲁迅在谈到《红楼梦》时说过："单是命意，就因读者的眼光而有种种：经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事……。"①这是因人而异的例子。还有，小孩爱看《西游记》，青年人爱看《水浒传》，老年人爱看《三国演义》，这是人生阶段性的差异。很明显，艺术的魅力具有闪烁不定、变化多端的动态性特征。因此，有些演员曾经恐惧地把观众称为"千头兽"，觉得他们喜怒无常，既可以一下子把你抛上青云，又可以一下子把你推入深渊。同样，文艺的欣赏群犹如变幻莫测的海洋，随时都在操纵着每一部作品的荣辱升沉。

这种动态性特征可以归纳为两个方面：即差异性和变异性。差异性包括民族的差异、地域的差异、阶级集团的差异以及个性的差异等。这是艺术魅力的空间的运动性。变异性包括时代的变异和个人人生阶段性变异。这是艺术魅力的时间的运动性。

---

① 鲁迅：《集外集拾遗补编·〈绛洞花主〉小引》

通过上述关于魅力动态性的现象描述，我们不难看出，艺术的魅力并非一种凝铸在审美对象上的特性，而是审美实践“生成”的灵物。而在生成的过程中，文艺作品的各种美学因素在欣赏者身上产生综合性功能，这并不是一种线性因果关系的链式反应，而是复杂的动态过程。具有闪烁不定、变化多端、难以用简单的形式逻辑方法加以解释的特征。因此，我们对它不仅应作静态分析，而且还要作动态的分析。静态分析就是探明构成文艺作品审美特征的各种因素，动态分析则是考察艺术魅力生成的复杂过程及其规律，研究影响这一过程的历史的、社会的、心理的各种因素以及这些变动因素起作用的机制。借用皮亚杰心理学的概念，静态分析是一种结构分析，而动态分析则是建构分析（皮亚杰认为：心理发生的过程即是从一个较初级的结构过渡到高一级的比较复杂的结构，这是一种连续不断地建立新结构的过程，所以叫建构）。艺术魅力的生成过程，由于相关因素的复杂以及它们的扑朔迷离、变幻莫测，显然更难于把握。但如果我们细加探究，仍然可以理出一些线索。我们的分析尽管还非常粗陋，但已可以消除那种以为艺术魅力只是作品的客观属性的假象，而看到这个问题的复杂

性。有些同志往往把魅力现象看成一种纯粹审美客体的质，看成是作品的一种抽象存在物，因而单从作品的客观属性方面去探究魅力的本质及其产生原因，这就很难解释文艺欣赏中出现的各种复杂现象。

下面，我们从两个方面对艺术魅力试作动态分析。

（一）艺术魅力动态性的原理：

旧唯物主义认为客体不通过主体的活动即可直接成为认识的对象，因而认识不过是客体单方面作用于主体的结果。主体只是镜面式的反映，主客体之间是一种简单的因果关系。同样，文艺创作和文艺欣赏都是一种审美反映、审美认识的活动，那末，在旧唯物主义者看来，艺术魅力的产生便似乎只是欣赏者对文艺作品的美学特性的机械反映了，似乎魅力早就存在于作品之中，不管在什么人身上、在任何情况下，它都会产生美感效应。这种理论是处理文艺的社会功能问题上简单化、庸俗化倾向的根源。而辩证唯物主义则把认识看作辩证运动的过程，是一种生成。因此，客观存在的事物只有通过对象化的过程，即通过主体的活动才能获得作为认

识客体的规定性、形态和功能。客体事物与反映之间存在一个中介，即大脑的机能系统，因而主客体之间就不可能是简单的因果联系。同样的道理，文艺作品作为美的物态化形式，只有当它成为审美的对象，即通过欣赏者积极的精神活动，才能获得它的美感功能。显而易见，艺术的魅力并不是人类的审美意识对文艺作品的美学特性的镜面式的直接反映，并不是一种线性因果关系的链式反应，而是一种能动的反应，是一个复杂的动态过程。

这种能动的反映，实质上是审美主客体的辩证运动。根据唯物辩证法的原理，在实践中发生的主客体之间的相互作用，总是存在着“从客体到主体”和“从主体到客体”这样一种方向相反的运动：一方面，是客体本身的结构和属性制约，规定着人的活动，并引起主体对客体的反映；另一方面，又是主体根据自己关于客体的知识在符合自己需要的形式上占有客体，使客体从属于自己的目的。具体来说，文艺欣赏活动包含着两个方向相反的过程：一是文艺作品（对象）的美学特性心灵化的过程，一是欣赏者（主体）审美能力外化的过程。这两个相互联系的过程形成矛盾斗争的关系，它们在审美实践的基础上获得统一。在这里，人的

实践活动具有决定性意义。实践是魅力产生的基础，也是我们考察魅力的动态发展的出发点。魅力的实现就是审美主客体的辩证运动在实践中的统一。艺术的魅力是在作品的审美特性与欣赏者的审美心理结构达到契合之后产生的。美的艺术需要有善感美的心，能悲之曲要有善悲之人。只有这样，魅力始能发生，否则等于对牛弹琴。有一个古代的故事说：善于鼓琴的雍门周去见孟尝君。孟尝君问他，你弹琴能使我悲伤吗？雍门周说：我弹琴是想使你愉快，怎能使你悲伤？但我替你想想，确也很有可以悲伤的事。譬如百年之后，你的坟上长满了荆棘，放牛的、樵柴的在上面跳跳蹦蹦地唱起歌来，他们将唱道："嗟，象孟尝君那样尊贵的人竟也会这样啊！"孟尝君听了雍门周的这段话，不禁悲从中来，眼泪已涌到了睫毛边，不过还没有掉下来。这时，雍门周拨动弦子，轻轻的一弹，孟尝君的眼泪就不由得叭嗒一声掉下来了①。很清楚，雍门周的琴曲为什么能打动孟尝君的心，使他掉泪？除了琴曲本身带有悲伤情调外，还因为孟尝君听曲之前听了雍门周的那番话，已经进入了悲叹人生的心

① 这个故事出自桓谭《新论》，《上海文艺》一九八二年第六期钱谷融同志的文章《谈艺术的魅力》作了译述，此处系转录。

态。这时，孟尝君是以善悲之心去感受能悲之曲，作品的美学结构与欣赏者的审美心理结构达到了默契暗合，因此产生了悲剧的力量。如果雍门周在弹琴前没有对孟尝君讲那番话，或者这番话对孟尝君不起作用，那末，雍门周的琴曲就不可能产生如此巨大的魅力。

可见，在文艺欣赏的活动中，艺术魅力的发生并不是按照刺激——→反应的公式进行的。我们可以把一部作品看作一个刺激丛（各种美学因素的综合体），这一刺激丛的作用要引起相应的反应，必须经过一个复杂的运动过程。也就是说，在作品的美学特性与魅力之间，存在着一个中介。艺术魅力作为人类的审美意识现象，我们对它的探索，可以借鉴哲学对意识论的研究成果。辩证唯物主义哲学对意识论的研究，要求正确处理意识、脑和外部世界三方面的关系。根据列宁的意识学说，“在这里的确客观上是三项：（1）自然界；（2）人的认识＝人脑（就是那同一个自然界的最高产物）；（3）自然界在人的认识中的反映形式，这种形式就是概念、规律、范畴等等。”① 而大脑是个中心环节，因此对意

① 《列宁全集》第38卷第194页。

识论的研究无疑地要重视大脑的意识反映的机能系统的探索。从文艺欣赏活动来说，文艺作品是客观存在的审美客体，而魅力则是这一审美客体在人的审美认识中的反映形式。一个作品魅力的发生必须经过欣赏者的大脑机能系统的积极活动这一中间环节。列宁的意识学说所指出的上述三项内容，具体表现在文艺欣赏的实践活动中，就是：文艺作品、欣赏者的审美心理结构、魅力。而我们要弄清的就是审美反映机能系统的动态过程。

（二）艺术魅力生成的机制：

目前科学对于人脑的认识仍然处于某种程度的“黑箱”状态。所以我们在这里所说的魅力生成的机制还只是一种假说。

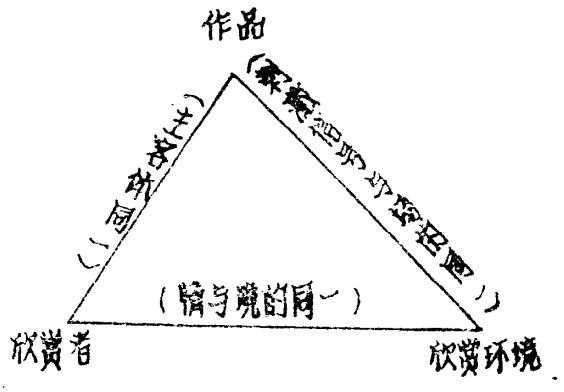
在研究艺术魅力的生成机制问题时，我们可以从皮亚杰的发生认识论的研究成果中得到一些有益的启发。传统唯物主义和唯心主义认识论，在解决认识的起源时观点是对立的，但在方法论上却存在着惊人的一致。他们都一致地判定人的认识预先存在于人的活动之外的某种实体之中，如物理客体或主体自身，或观念世界，而不是把人的认识看成是形成的、发生的。而皮亚杰则贯彻发生学的原则，

通过个体认识的发生和发展，去探讨认识结构的形成和整个建构过程。这个理论原则是很深刻的。审美认识与其他认识一样，都遵循着发生认识论的普遍原理。因此，我们可以清楚地看到，艺术的魅力不是预成的，而是生成的；不是既定的，而是发生的；不是先验的、静止的美感结构的复演，而是连续不断的建构过程。这是我们对艺术魅力发生的一个基本认识。

那末，文艺作品的美学特性是怎样在审美主体上形成它的魅力呢？也就是说，美如何向美感转化呢？这就要认真研究其中介环节，揭开这种特殊运动形式的内在奥秘。

首先，我们看看魅力生成的动因是什么。也就是找出美向美感转化中起作用的因素是些什么。从文艺欣赏的实践经验中可以看出：一个作品是否富有魅力，首先取决于这个作品的美学特性是否充分。一个艺术上粗糙、低劣的作品，是不能指望它能产生魅力的。但美的作品要经过欣赏者的积极心理活动才能产生相应的美感效应。一个缺乏鉴赏力的人对于一部伟大的作品也会无动于衷。一部富有魅力的作品要有能够感受这种魅力的欣赏者去欣赏。而且欣赏者的气质、个性、美学趣味等都会影

响到他对作品魅力的感受。所以，欣赏者的个人条件对于作品魅力的产生也是不可或缺的。同时，环境的因素也强烈地影响、制约着作品的美感效果。总之，魅力生成的动因包括这样三个方面：1.文艺作品的美学特性；2.欣赏者的个人条件（如兴趣、需要、知识、经验、世界观、文艺修养、欣赏习惯等）；3.欣赏过程的环境因素（如社会文化背景和具体的审美环境等），魅力的产生就是在这三种动因获得平衡，共同作用下形成的。它们之间的关系必须达到三种同一，即文艺作品与欣赏者的关系构成主客体的同一；欣赏者与欣赏环境的关系构成情与境的同一；文艺作品与审美环境的关系构成刺激信号与“场”的同一。这样，魅力才能充分地发挥。这三种动因的平衡关系，我们可以用等边三角形表示，成下图：



这三种动因之间的同一关系缺一不可，只要其中一种关系失去平衡，作品的美感效应就会发生变性和变量。这就是艺术魅力具有闪烁不定、变化多端的动态性特征的

内在秘密。这三种动因是三个变项，因此，艺术魅力是一种随机现象。我们可以用数学模型作为它的拟化形式：

$$R=\begin{cases} X_n \\ Y_n \\ Z_n \end{cases}$$

弄清艺术魅力生成的动因还不够，我们还要进一步弄清魅力生成过程的机制。这里存在着两个层次，即历史的层次和心理的层次。

先谈历史的层次。在这个层次里，艺术魅力的生成是历史的伟大成果。从宏观角度看，人类审美的总体实践的成果，积淀为人类审美心理的深层结构，通过遗传基因的复制，逐步发展为人类特殊的审美感官、天赋的审美直觉力。在历史的进程中，人类的审美感官逐步完善，天赋的审美能力逐步发展。因此，表面看来，审美知觉的发生、魅力的形成，都是在瞬间实现的，但它却是以人类几千年的文艺欣赏实践活动为基础的。没有这种基础，我们今天的欣赏者仍然会象刚出生不久的婴儿，根本不可能感知复杂的艺术美。所谓艺术的魅力也就无从谈起了。而人类总体的审美活动则是一条奔流不息的大河，前一代人的欣赏实践，丰富着人类审美趣

味结构，成为后一代人欣赏活动的基础。借用生物学的概念来说，这是种系生成的过程。

从微观的角度看，个体的欣赏实践也是一条连续不断的链条，每一次具体的欣赏经验都是这个链条上的一个网结。前一次的欣赏经验改变着欣赏者的心理结构，而成为后一次欣赏活动中起作用的因素，也即前一次欣赏活动的终点，乃是后一次欣赏活动的起点。人类个体对艺术魅力的感知能力是在人类总体审美实践的历史积淀的基础上通过后天的习得，逐步发展和完善起来的。借用生物学的概念来说，这是个体生成的过程。它的生理学根据是巴甫洛夫的大脑动力定型理论。巴甫洛夫认为，有的事物满足了人的主观需要，产生了积极肯定的情感。于是，这种事物的形象就与人的这种积极肯定的情感一道，在大脑皮层中建立起暂时神经联系。经过多次重复后，就形成了直觉性情感。以后一旦这种事物的形象再次出现时，就会直接引起相应的情感。而大脑皮层动力定型的建立，既与个体后天实践积累的经验有关，也与整个人类长期的实践活动积淀下来的深层心理结构分不开。文艺欣赏的情况也是一样。文艺作品之所以具有魅力，就是因为作品的美学特性能满足人的主观精神需要（如上述

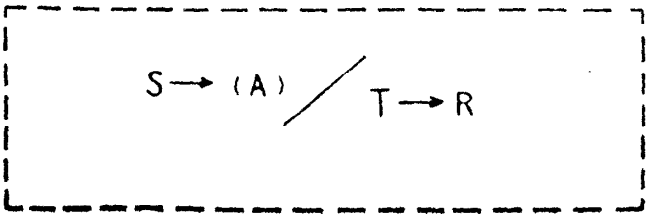
静态分析所指出的再认的需要以及好奇心、同情心、探求欲等需要）。因而人们对文学艺术作品就产生肯定性情感。这种情感与这类作品的美学特性一起，在大脑皮层中建立起动力定型，成为一种顽强的欣赏习惯。比如欣赏歌剧的情况。歌剧用对唱的形式代替对话，生活的实际情况当然不是这样的，但我们看歌剧的表演却不会感到别扭。这就是因为我们多次欣赏歌剧之后，已经在大脑中建立起欣赏歌剧的动力定型。而小孩还没有建立起这种动力定型，所以就会惊奇地发问：为什么好人与坏人一起唱歌？这样的问题往往使做父母的感到好笑，但又不容易找到一个使孩子们感到满意的答案。假如小孩子有了多次欣赏歌剧的经验就不会再提出这样古怪的问题了。当大脑皮层的动力定型建立起来之后，只要审美对象的形式结构有利于加强大脑皮层动力定型，符合人的审美心理结构，就会产生对某类作品的敏锐直觉力。欣赏习惯的形成是审美趣味保守性的表现，也是人们对一部作品的美感效应出现万千歧异的一个原因。

次谈心理的层次。在这个层次里，艺术魅力的形成是心理组织作用的结果。在人对外界刺激的心理反应问题上，格式塔心理学派提出“场”的概

念。他们反对简单的“刺激——反应”的公式，认为机体并不是凭藉局部的和独立的事件来对局部的刺激发生反应的，而是凭藉一种整体性的过程来对一个现实的刺激丛发生反应，并提出“刺激丛——（神经系统对感觉的）组织作用——对组织结果的反应”的公式。这种观点已逐渐被神经生理学界所接受。简单的生理-心理过程是这样，更不用说复杂的美感反应过程了。这一公式对我们理解艺术魅力发生的心理过程有启发。皮亚杰也反对传统的单向活动（刺激⟶反应，即 S⟶ R公式），而提出双向活动的公式（刺激⟷反应，即 S⟷ R公式）。后来他又进一步提出 S⟶（AT）⟶ R公式。也就是说，一定刺激（S）被个体同化（A）于认识结构（T）之中，才能对刺激（S）作出反应（R）。在皮亚杰看来，人的认识是在主体和环境不断地相互作用中实现的自组织的动态系统。他认为知识乃是连续不断的构成的结果，因而十分强调个体的自我调节作用。这个理论对先验论无疑是一个相当沉重的打击（先验论认为：人的认识是人脑主观自生的、静止的、固定不变的先验框架）。皮亚杰理论的弱点在于：他虽然深入研究认识主体自组织的复杂过程，强调具有自我调节机能的个体

活动，但却忽略了认识主体的社会性、实践性的研究，因此他未能把辩证法思想与历史唯物主义统一起来。我们在研究文艺欣赏这种社会性行为时，尤其要注意避免这个缺陷。也就是说，我们在分析文艺欣赏活动中审美主体的心理组织作用时，必须充分重视人的社会价值观念系统的作用，重视人作为社会关系的总和的一切社会性质（特别是阶级性），重视人的世界观、思想、审美观念、审美理想等因素在心理组织作用中的制约性和影响力。

通过上面这些简单的引述之后，我们就可以发现：在研究艺术魅力发生的心理机制时，正可借鉴格式塔心理学和皮亚杰发生认识论的理论和方法。一部文艺作品在欣赏者身上产生魅力，并不是作品在欣赏者大脑中的一种机械、被动的反映，而是经历了欣赏者的心理组织过程，然后对作品的刺激作出相应的美感效应。这样，我们就可以把皮亚杰的著名公式稍加改造，成如下的公式，以此表示文艺欣赏活动中的心理组织模式，即：



在这个公式中，S代表艺术美的信息系统，它作为刺激丛作用于欣赏者的大脑。（A）代表心理组织功能，包括对刺激的同化和顺化两种机能。T代表欣赏者的心理文化结构，包括审美心理结构、智力结构和伦理道德结构等。R代表美感效应，即魅力的形成。虚线框代表审美环境（包括社会环境和具体欣赏情境）。总之，这个公式说明：艺术魅力的发生，就是欣赏者的心理文化结构对文艺作品美的信息和审美“场”的信息进行复杂的心理组织过程之后所产生的美感效应。在这里，我们对皮亚杰的著名公式作了两点改变：一是用虚线表示欣赏环境作为主体心理组织过程的力场的存在，这样就把魅力的发生置于与社会实践相关联的基础上，突出了审美主体的社会性特征。二是标明了心理组织功能与主体心理文化结构之间的关系，用一条斜线表示它们类似于数学公式中的分子与分母。也就是说，它们之间的关系是成正比的。

从以上的艺术魅力生成心理机制的公式中，我们可以得出如下几点认识：

第一，魅力形成的整个心理过程，都是在特定的审美环境中进行的。这种审美环境是作为“场”的形式存在并起作用的。首先，作品的刺激并不是

孤立的，而是伴随着“场”的信息共同作用于欣赏者的大脑。比如一部作品产生后，社会对它的议论、评价、推荐、分析，这些都是与作品一起对欣赏者起作用的因素。其次，欣赏者的心理组织功能并不仅仅对作品的刺激进行加工处理。在心理组织过程中，还要选择（排除）、吸收、分析和综合处理各种环境因素，使作品的信息与环境的信息协调起来。比如，我们往往会不由自主地根据社会的环境气氛，来选择文艺作品，选择欣赏角度或欣赏的侧重点。又如我们坐在剧场里看戏，剧场的气氛会促进我们进入艺术的境界，同时我们也在不断排除周围各种声息的干扰。最后，魅力的表现也会受到环境因素的检验和制约。比如，当我们在看一个戏激动得要流泪时，如果剧场里一片抽泣声，我们的激动程度就会随之加剧。但如果是坐在图书馆里看同样那个剧本，周围的人都很肃静，我们就很难哭出声来，激动的程度也会随之减弱。

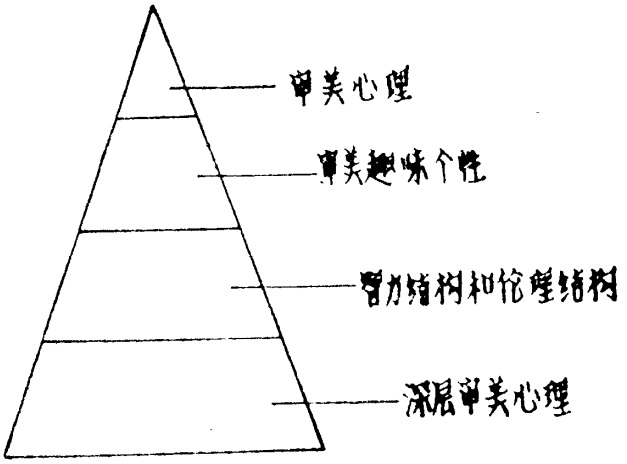
第二，心理组织功能（A）与心理文化结构（T）始终成正比，它们的分比永远等于1。也就是说，欣赏者的心理文化结构的复杂度越高，那末它的心理组织作用的程度也越高。反之，如果欣赏者的心理文化结构的复杂度越低，它的心理组织作

用的程度也越低。因此，文化素养、鉴赏力越高的人，对艺术美的感受就越细腻，审美趣味的个性差异就越显著，欣赏活动的抗干扰力也就越强。

第三，在心理组织的过程中，欣赏者的心理文化结构起着主导的作用。因此，研究欣赏者的心理文化结构，这对于解开艺术魅力的复杂现象之谜，有着重要的意义。过去，我们对审美的主体性的研究，可以说是相对忽视了，而且很容易被指责为唯心主义观点。这是造成对文艺的社会功能的简单化认识的原因之一。

上面我们分别对艺术魅力生成的两个层次，即历史的层次和心理的层次进行了简略的分析。从这里可以看出：这两个层次是两种方向不同的建构。历史的层次是一种纵向建构，由于历史的积淀，人类群体和个人的审美能力逐步提高和完善。这是审美主体感知文艺作品的美学特性的历史根源。心理的层次是一种横向建构，由于主体心理对审美对象和审美“场”的组织作用，使美感效应复杂而有序。这两种方向不同的建构会合在审美的主体性上，就形成欣赏者的审美感知图式。它包括深层审美心理、智力结构和伦理结构、审美趣味个性、审美心境等四个层次。所有的欣赏者都是按照这四个

层次的整体结构模式去综合地完成对文艺作品的艺术美的感知的。也就是说，审美心理中的感知功能是一个复杂的多层次结构，其中每一个层次都成为一种心理能量在具体的欣赏活动中起作用。而且它们综合为一个完整的审美感知图式，文艺作品的所有信息都经过这一图式的过滤和处理。现在，我们将审美感知图式图示如下：



从上图可以看出，这是一个审美知觉的四梯级结构。在具体的文艺欣赏活动中，它们的作用分别表现为：第一梯级即深层审美心理，它表现为审美感受中的历史的、人性的共通性①。因此，人们对历史上某些优秀作品能产生超越时代和阶级的某种

① 人性决不是动物性或生物性，而是人的社会性，即社会联系、社会本质在人的肉体和精神上的积淀，如创造性、理想性、亲和性等。人的这些社会属性作为先天无意识积淀为深层心理结构。

共鸣，这是所谓共同美感的基础。在这一梯级，每个审美个体之间的共同性最大。第二梯级即智力结构和伦理结构①，它表现为审美感受中的时代性、民族性、阶级性等构成的倾向性。因此，人们对作品的感受又具有时代的、民族的、阶级的内容。在这一梯级，审美个体之间的共同性范围就缩小了，只有在同一时代、同一民族、同一阶级的欣赏者之间才具有普遍性。第三梯级即审美趣味个性，它表现为审美感受中的欣赏惯性或审美趣味保守性。因此，人们的生活经历、个性气质、审美理想和欣赏习惯不同，对同一作品的感受也会存在差异。在这一梯级，审美个体之间的共同性就更小了，只有生活经验、个性气质、审美理想等都比较接近的人之间才具有一定的普遍性。第四梯级即审美心境，它表现为审美个体随机的选择性。因此，即使同一个人，在不同的人生阶段、不同的环境气氛、不同的心情支配下，对同一作品的感受都会有所不同。在这一梯级，审美感受表现得最为变幻莫测。

总之，这个宝塔型的梯级结构表明：主体的审

① 指人们后天习得的知识和接受的伦理观念，这些知识和观念协调组合为一个有机联系的完整的心理结构，这就是智力结构和伦理结构。

美感知图式是多层次的、复杂的系统，它的普遍性一级比一级小，而差异性一级比一级大。每个审美个体都有稳定的美感普遍性的基础。所以，文艺作品才能被普遍接受，才具有永久性、普遍性的一面。但是，每个审美个体又都有不同层次的美感差异性（如时代、阶级、民族的差异，世界观和思想的不同而引起的美感差异以及个人的气质、个性、爱好和习惯等因素引起的差异），所以，文艺欣赏中的美感效应才出现歧异百出、复杂多变的现象。

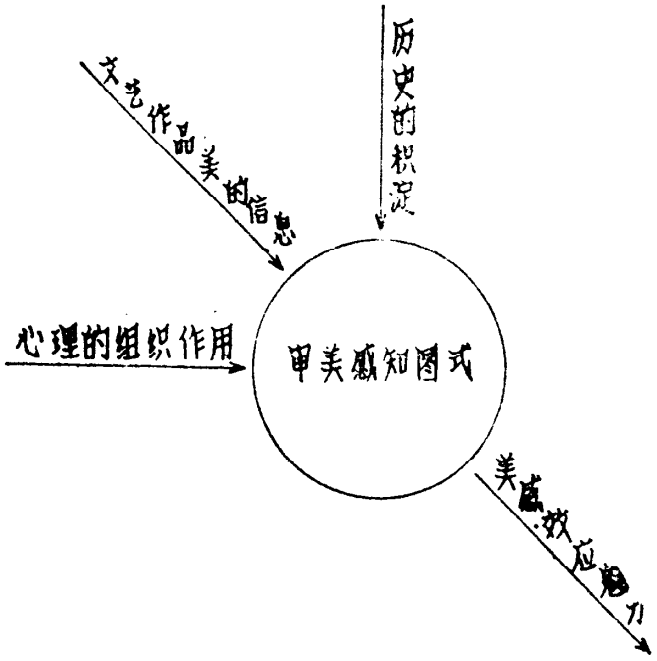
我们对审美感知图式的描绘是一种抽象的、简化的处理，它的层次划分是相对的，在实际上都是无法分离的。它以整体的心理功能去感知审美对象，因此，任何一种审美感受都是一个复杂的构成体。在这个构成体中，既有超越时代、超越民族、超越阶级的普遍性的因素，又有特定时代、特定民族、特定阶级的特殊性因素，它们水乳交融、不可分割。比如，人们对山水诗的美感，这里面既包含着人类对自然的人化的欣赏这样一种共同的心理需求以及对诗歌形式美的感知这种共同的审美能力，还包含着读者在审美“场”的作用下而代入的各种具体经验以及审美趣味的各种个性差异。因此，虽然两个读者同时从一首山水诗中获得审美愉悦，但

他们的审美感受实际上是同中有异、异中有同。表面看来，不同的人都同样能从一首山水诗中获得共鸣，实际上，他们的审美感受的具体内容存在着细微的万千差异。而这种差异又是以人类在长期实践中形成的对山水诗的审美感受力为基础的，渗透着某种共同的深层情绪反应，也即对山水诗所提供的自然美的某种程度的倾心和迷恋。在这里，审美感受中的同和异是辩证地统一的。如果我们对审美感受缺乏辩证的整体观，那就很容易引起各执一端的争论。有的强调它的“同”，认为历史上有许多优秀的山水诗，不同阶级的读者都能引起共鸣，因而它们给人的美感是超阶级的。有的强调它的“异”，认为不同阶级的人倾向于欣赏不同的山水诗，即使某些思想感情倾向非常淡薄的山水诗，不同阶级的读者也有各不相同的欣赏侧面，因而一切山水诗给人的美感都是有阶级性的，共同美感是不存在的。实际上，由于山水诗的多样性和人的审美感受的复杂性，争论的双方都不难找到证据来论证他们的意见，但是谁也说服不了谁。这种争论过去见得不少。诚然，欣赏者在文艺欣赏活动中，心理组织过程十分复杂，因此，审美感受中“同”、“异”对立统一的表现形态是千差万别的。有时“同”的一

面显露出来，而“异”的一面则隐匿起来。而另一些时候，“异”的一面显露出来，“同”的一面则掩盖起来。这就会给人造成许多假象。就对山水诗的美感来说，在阶级对抗尖锐激烈的时期，“异”的一面可能表现得很突出，山水诗甚至也毫不例外地成了表达阶级意愿，进行阶级斗争的一种形式。而在政治稳定、国家进行和平建设的时期，“同”的一面就可能显露出来，山水诗更多地成了各阶层的读者陶冶情性、休息娱乐的高雅艺术了。又如对李煜词的欣赏，在和平时期一般比较能统一在对词中诚挚的悲剧情调和委婉的风格、优美的文词等的共同赞赏上，但在国家兴亡的关键时期，爱国的志士仁人更多的会从它对国破家亡的慨叹声中得到某种启发或兴奋，而那些昏庸的统治者则更多的会从它的怀旧伤感的情绪中，获得一点陶醉，尽管如此，审美感受的“同”中有“异”、“异”中有“同”的原则并没有改变，而只有隐显藏露之间的变化。这种情况是主体审美感知图式的整体功能的特性决定的。

通过上面简单的分析可以看出，艺术魅力的形成，就是在历史的积淀和心理的组织作用的基础上，欣赏者的审美感知图式对文艺作品的刺激所作

出的反应。这是一种美感效应，是审美动力系统运动的产物。一个作品魅力的大小，是这个作品在一定时空条件下对欣赏者的美感效应的综合测报。据此，我们可以初步绘制出文艺作品魅力生成的动力系统图。图示如下：



从这个图示可以看出，艺术的魅力乃是文艺作品的美的信息对欣赏者的刺激与欣赏者的审美心理结构中历史的积淀和心理组织作用所形成的合力。如果我们把艺术魅力的产生比喻成一次进军的凯旋，那末，主力部队就是作品的刺激，它的侧翼则是历史的积淀和心理组织作用，它们共同完成了一次人类心灵的复杂战争。

四

艺术魅力的群体发生

上面我们从艺术魅力的本质、产生的内在根据及其过程等三个方面对艺术魅力的现象进行了探讨，建立了艺术魅力的结构模式、对应模式和心理发生模式。我们把艺术的魅力界定为美感效应，即文艺作品诱导出来的一种审美心理反应。这种美感效应是建立在审美客体的美学结构与审美主体的心理结构对应关系的基础上，它们经过复杂的中介环节（历史的积淀和心理组织作用），实现主客体的动态的契合，从而产生一种精神需要获得满足的愉悦情感。这就是我们对文学魅力所作的描述了。但是，以上所论只涉及到魅力的个体发生，也就是说，它只是局限于解释“这一个”作品在“这一次”欣赏活动中对“这一个”欣赏者产生魅力的原因和过程，而没有涉及魅力的群体发生问题，还不

能解释为什么同一作品能够对不同的（包括不同的阶级、民族和时代）欣赏者都产生魅力。我们曾经说过，魅力的发生具有差异性和变异性的动态特征，一个作品对于不同的欣赏者和在不同时空条件下所诱发的美感效应都是不一样的。那末，能否说魅力的产生只是一种偶发的、稍纵即逝的现象呢？显然不能这样说。在文艺欣赏中经常可以看到这样的现象：一个作品能够激发千百万人的共鸣，能够感动不同时代的欣赏者，也就是说，艺术魅力能够超越阶级、民族和时代。可见，艺术的魅力不仅具有因人而异、随机变化的特征，还具有超越阶级、超越时空条件的普遍性和永恒性。正因为这样，我们研究魅力的个体发生是远远不够的，还要进一步研究它的群体发生的原理。这是科学地阐明文艺的社会作用的内在机制的关键一环。文艺当然不是个人享乐的工具，文艺的功用也不能停留在满足某些个人的精神需要上面，而是以它特有的内在机制影响着人民群众社会实践的目的定向——向着真、善、美境界的追求和接近。文艺是完善人类实践活动的调节器，它通过其作品魅力的群体发生的中间环节，实现社会实践系统的动态平衡，包括人类认识的协调、情感的协调和意志的协调。因此，艺术

魅力的群体发生问题便突出地摆到我们的面前，要求我们作出深入的探讨，从而建立起艺术魅力的社会发生模式。

那末我们如何揭开艺术魅力的群体发生的内在机制呢？这就要认真解决优秀文艺作品的超越性问题，探讨这些作品在文艺欣赏中产生普遍的、不朽的魅力的原因。我们既要承认文艺作品的内容具有阶级性、民族性和时代性，又不能否认优秀作品具有超越阶级、民族和时代的功能；我们既要承认人是一切社会关系的总和，在阶级社会中，阶级关系是最基本的社会关系，因此人是有阶级性、民族性和时代性的，但是我们又不能否认不同阶级、民族和时代的欣赏者可以在同一作品中获得共鸣，可以通过文艺欣赏进行思想感情的交流；我们既要承认艺术魅力具有变异性、差异性的动态特征，又不能否认优秀作品具有普遍的、永久的魅力。这是多么矛盾的现象啊！是什么神秘的力量把这两种对立的现象统一起来呢？这个问题历来困扰着许多爱思考的人。我们面临的困难在于：要在这两种矛盾对立的现象之间找到联系和统一性，并且要对这种统一的原因作出解释。

对于这个问题，过去的探讨主要从如下两个途

径进行。

第一种途径，是在文艺作品中寻找超越性的原因，由此提出这样几种解释：一是认为文艺作品的形式因素发展缓慢，且有明显的继承性和普遍性，容易引起各个阶级、各个民族和各个时代欣赏者的共同美感。二是认为文艺作品只要真实生动地反映时代生活的本质，它就具有永久的认识价值，优秀作品的不朽魅力存在于它的永恒的认识价值之中。三是认为不朽的作品表现了一种普遍的人性和人情，这种人性和人情能够突破不同阶级，不同民族和不同时代的读者的理性偏见，把人心沟通起来。

第二种途径，是在欣赏者（审美主体）身上寻找超越性的原因，由此提出如下几种解释：一是认为人是一切社会关系的总和，社会关系除了阶级关系外，还有非阶级的关系。处于不同阶级地位的人除了阶级对抗的一面外，他们毕竟共同生活在同一社会环境中，他们在利益、需要等方面也可能有许多共同的地方，尤其在和平建设时期，这种共同性就会上升。因此不同阶级的人也有人心相通的一面，在文艺欣赏中就表现为对同一作品的共鸣。二是认为统治阶级的思想就是一个社会的统治思想，不同阶级的人思想上互相渗透，互相影响。被统治

阶级的成员对统治阶级的作品产生共鸣，是他们接受统治阶级思想影响的结果。三是认为艺术是感情的领域，而感情有相对独立性，不同阶级的人在思想观念上是对立的，但在某些情感上却可以相通。

在过去的讨论中，上述各种解释之间经常发生争论，但是有趣的是，它们在方法论上却有一个共同的特点：即它们都企图寻找一种不变的因素，用这种不变性（实际上是不存在的，只是他们头脑中虚构出来的）去解释优秀作品的魅力得以普遍和永恒的现象。这种不变性，有的人是到审美客体中去找，有的人则到审美主体中寻找，他们意见的分歧就从这里产生。可以看出，这种研究方法是建立在这样一个基本观点之上的：即认为艺术魅力的产生是按照刺激——→反应（即 S——→ R）的公式进行的。也就是说，作品打动了读者的心，读者就作出审美愉悦的心理反应，仅此而已。按照这个基本观点来探讨艺术魅力的普遍性和永恒性现象，当然只能在刺激物和反应主体这两个方面寻求解释。在他们看来，一个作品既然能打动不同阶级、不同民族、不同时代的读者的心，就证明了这个作品包含着某种能为不同阶级、民族、时代的读者所共同接受、并感兴趣的普遍属性，或者不同阶级、民族和

时代的读者本身就具有能为这种普遍性所感动的共同心理结构。他们对这一问题的各种解释，都是上述基本观点的合乎逻辑的推导。由此可见，关于艺术魅力的“刺激——→反应（即 S——→ R）”公式是过去探讨文学普遍性和永恒性问题的各种意见的共同出发点。这种出发点是否符合马克思主义呢？回答是否定的。上述公式是机械唯物论的认识论公式，从这个公式出发去解释文学的普遍性和永恒性问题，显然是违反辩证法的，也是不符合实际的。我们关于艺术魅力的动态考察，正是为了打破人们对于艺术魅力不变性的迷信。因此，我们必须寻找新的途径来解释艺术魅力的普遍性和永恒性现象。

这种新的途径是什么呢？就是到文艺欣赏的过程中，到艺术魅力的运动形式中寻找魅力的普遍性、永恒性现象发生的内在根据，也即在事物的内在矛盾性、在事物的运动中把握事物规律的方法。我们已经说过，艺术魅力是一种美感效应，它的发生是审美系统中主客体对立统一的运动。因此，孤立地考察审美客体一方或审美主体一方，都无法解释这种运动本身，而必须把魅力现象作为一种运动形式，深入考察它的运动过程，揭示这种运动的内在机制。优秀作品具有普遍、永恒的魅力，这种魅

力决不是这些作品预先具有的能够消融阶级、民族、时代的隔阂的一种神秘力量，而是一种运动形式，是魅力的群体发生的现象。这种运动形式是隐蔽的，因此不能用直观的方法，而必须借助辩证思维的方法来揭开它的运动规律。

我们知道，文艺创作与文艺欣赏是两种方向相反的审美创造。文艺创作把生活形象改造成作家的经验与心灵的表现形式，而文学欣赏则把作品的艺术形象改造成读者的经验与心灵的表现形式。因此，文艺作品是作家创造的终点，又是读者创造的起点；是作家创造的结果和产物，又是读者进行再创造的契机和媒介；是作家创造的目的，又是读者再创造的手段；是作家创造出来的观念形态，又是读者进行再创造的普遍形式。总之，文艺作品是文艺创作和文艺欣赏这两种过程的联结点，是两个系统的边界线。因此，它就具有两重性，即一方面它是一种意识形态，另一方面它又是超意识形态的抽象形式，即符号。作为作家创造的产物，文艺作品是作家审美感受世界的物在形态，它的内容是观念性的，是独特的、不可重复的。但作为读者欣赏的起点，文艺作品又是激发读者审美再创造的媒介，可以成为被不同的读者共同用来寄托情怀（即情感

对象化）的抽象形式，因此具有符号性的特征。文艺欣赏是审美再创造的系统，每一个真正的欣赏者都不是被动地接受作品的观念内容，而是借助于作品所提供的审美意象（即作家的经验和情感的表现形式），经由联想和想象的作用，表现自己的经验和情感。在文艺欣赏过程中，读者在某种意义上说是把文艺作品当作表现自己的经验和情感的形式来利用的。古人常常把欣赏某些文艺作品称为“借他人酒杯，浇心中块垒”，道理就在这里。人们在文艺欣赏活动中，借助别人的作品来发抒自己的思想感情，这是很普遍的现象。实际上，凡是能引起人们共鸣的作品，都起着唤醒读者的经验或激发读者的情感表现的作用。正是在这个意义上，我们说文艺作品具有符号性的特征。

为了进一步弄清文艺作品的这种二重性，我们必须考察文艺作品的传达系统。实际上，文艺作品是对作家、艺术家的生活经验和思想感情的传达，艺术活动就是通过这种传达而实现的人与人之间的交流活动。文艺作品是一种意识形态，是作家、艺术家创造的观念世界。但它与其他意识形态不一样，从传达的角度看，它包含着三个系统：一是概念逻辑体系，二是艺术形象体系，三是表现形式体

系。这是作品的观念内容传达的三种媒介，分别给欣赏者的神经系统传输三种类型的信息，即语义信息，形象信息和形式信息。这样，文艺作品的观念内容的传达系统就具有三个层次：一是概念逻辑的传达。它传达作家、艺术家的理性思考，作用于欣赏者的理智世界，以其确定性的概念和推理形式充实欣赏者的智力。这种传达是以告知的方式来实现的。二是艺术形象的传达。它传达作家、艺术家的经验和情感生活内容，作用于欣赏者的情感领域，唤醒那些尚未成形的、难以言喻的经验和情感，使其成体和获得表现。这种传达是以象征的方式来实现的。三是表现形式的传达。它传达作家、艺术家的生命运动形式，作用于欣赏者的生理——心理结构，起着调节欣赏者的生命运动形式的作用。这种传达是以暗示的方式来实现的。总之，文艺作品就是通过告知、象征和暗示这样三种方式共同完成传达任务的。在这个传达系统里，三个层次的信息传递过程是各不相同的。第一个层次的传达，作家、艺术家的理性思考的内容是以显露的、确定的概念逻辑的形式出现的，它可以直接成为欣赏者智性的加工材料，无需借助任何中介。在第三个层次里，由于作家、艺术家的生命运动形式与欣赏者的生命

运动形式是直接对应的，作品的表现形式是欣赏者直觉的对象，因此也不需要借助其它中介。总之，上述两个层次的传达过程，信息通道都是畅通无阻的，前者是以语义信息提供自由选择，后者是以两种运动形式的直接契合来吸收信息。但是，第二个层次的传达过程，情况就不同了，创作者与欣赏者之间的对话交流，就不是直接的了，它们中间横着一个中介——形象体系。欣赏者既不能象在第一个层次的传达那样，直接对作品的信息进行自由的选择，也不能象在第三个层次的传达那样在瞬间完成对作品信息的吸收。这个形象体系是作者观念内容的外壳，但它所包容的义域是宽泛而模糊的。欣赏者要接近作品内在的观念内容，就必须超越形象体系的不确定性。因此欣赏者就要调动自己的经验存贮和想象功能来理解和补充。而当欣赏者这样做的时候，他们实际上已经把作品的形象体系作为表现自己的经验和情感的媒介。所以，一方面是作家、艺术家用形象符号系统作为外壳包裹着自己所要传达的观念内容，呈献给欣赏者；另一方面，欣赏者为了超越形象符号系统的不确定性，却把它作为生发自己的经验和情感的外壳，即表现的媒介。也就是说，在传达系统的第二个层次里，文艺作品实际

上已经成了欣赏者进行审美再创造的契机和触媒。正因为这样，一个作品的审美意象所提供的语义信息量(即观念内容)并不是最重要的，更重要的是它所提供的审美再创造的空间到底多大。所以，一部作品越能激发欣赏者的审美再创造，它的媒介作用越大，也就是说，它的符号性越明显，那末欣赏者就越能超越观念的疏远性，实现经验和情感的交流。正是因为文艺传达系统的第二个层次的上述特殊性，文艺作品才具有了观念性与符号性统一的两重性特征。弄清文艺作品的这种两重性特征，是理解优秀文艺作品的普遍性和永恒性的关键。

在文艺创作和文艺欣赏中，这种两重性是沿着相反的方向互相转化的，它们进行着双向逆反运动。具体地说，在文艺创作中，作家、艺术家适用一定的艺术符号反映生活和表现思想感情，从而创造出具有审美意义的文艺作品（观念形态）。符号性消融在观念性之中（一个优秀的作品必须使欣赏者看不到人为的痕迹）。这就是符号性向观念性的转化，手段向目的的转化。而在文艺欣赏中，运动方向则相反。文艺作品诉诸欣赏者的是一种创造出来的观念形态，而欣赏者在文艺欣赏中则把艺术形象转换成表现自己的经验和情感内容的符号。这就

是观念性向符号性的转化，目的向手段的转化。文艺作品一进入审美系统之后，它就经历这种转化。而且它必须首先转化为符号，才能被众多的欣赏者所利用，以沟通人与人之间的心灵。优秀文艺作品具有普遍、永恒的魅力，其秘密就存在于观念性向符号性转化的运动之中。

那末文艺作品在文艺欣赏中为什么会产生由观念性向符号性的转化呢？按照系统论的原理，一事物脱离原来的系统而进入新的系统之后，这事物就获得新的性质。举个通俗的例子，比如把一首诗谱成了一支歌曲，就意味着这首诗进入了音乐的系统，那末，它原来具有的作为一件独立艺术品的诗歌的基本属性便发生了改变，转化成了音乐的一个元素，变为构成音乐效果的手段之一，于是诗就消融在歌曲之中。这时，这首作为歌词的诗，主要起着激发作曲家创作动机和制约他的创作构思的作用，实际上成了作曲家借以创造音乐的手段。同样的道理，文艺作品被作家、艺术家生产出来以后，就走向社会，被人所欣赏。这就意味着它已从创造系统进入了传播系统。文艺作品在欣赏中由观念性向符号性的转化，正是它进入新系统后所产生的质变。这种质变是文艺作品成为新系统（即传播系

统）的元素的前提。也就是说，没有这种质变，它就不能成为新系统的一个有机元素，这是有机系统的一个普遍规律。同时，一事物进入新的系统成为新系统的元素之后，就必须与该系统的其它元素互相过渡，以实现其同一性。在系统中运动的元素不同于孤立在系统外部的游离元素，它不但具有个体性，而且具有所属系统的整体性质。因此，系统中的元素是它自身的个体性与所属系统的整体性的统一。这就是系统中元素的二重性。正因为具有这种二重性，所以同一系统中的各个不同元素并非截然对立。它们经过元素间的相互过渡而实现同一性。这种相互过渡的具体运动过程是这样的：某一元素扬弃其特有的个体性，保留它所含的系统质，将之渗透到其他元素中去，并通过其他元素的个体性重新表现出来，从而现实地证明它们含有同一系统的质，证明它们共属同一系统。这是不同的东西实现其同一性在逻辑上唯一可行的方式。用马克思这一系统思想指导我们研究文艺欣赏的过程，就可以清楚说明文艺作品由观念性向符号性的转化运动。

在文艺欣赏这个系统中，作品、读者、环境，这是三个主要的结构元素。文艺作品作为文艺欣赏系统的一个元素，同时具有观念性与符号性。观

念性是它的个体性，符号性则是它的整体性质。作品进入文艺欣赏系统后，必须扬弃它的观念性，成为读者审美再创造的媒介，作品才能向欣赏者过渡，成为欣赏者情感的对象。因为审美者总是以能否满足自己情感的需要为准绳来选择美感对象的，对人的情感需要毫无关系的事物，人对它就毫无美感可言。只有那种能成为人的情感对象的事物，才可能引起人的美感。所以说，“感情只是向感情说话”（费尔巴哈语）。但是，审美主体的心理结构是因人而异的，其中最基本的则是阶级的、民族的和时代的差异。因此，作家、艺术家与欣赏者之间在经验和情感上会产生巨大的分化。文艺作品作为创造者的观念形态，与欣赏者的观念世界本质上具有疏远性，前者很难直接成为后者情感的对象。文艺作品要与欣赏者实现同一性，成为欣赏者情感的对象，就必须经过上述所说的相互过渡。这就是说，作为观念形态的文艺作品，必须首先过渡成为激发欣赏者展开经验联想和情感表现的符号，欣赏者借助这种符号的媒介重新创造一个渗透着欣赏者自己的观念内容的审美意象。这个新创造的审美意象才是欣赏者情感的真正对象，才实现文艺作品与欣赏者的同一性。外国谚语所说的“一千个读

者就有一千个哈姆雷特”，充分表现了这种过渡。在这里，莎士比亚作品中的哈姆雷特形象，已经过渡为这“一千个读者”进行审美再创造的共同媒介（成为一种抽象的符号）。每个读者都在借助它重新创造自己心目中的哈姆雷特意象。这互不相同的哈姆雷特意象才是各自的情感的对象。由此可见，莎士比亚创造的哈姆雷特形象，它所蕴含的观念内容并不是直接进入读者的观念世界(也就是说，读者并不是简单的“懂得”这个形象，而是再创造)。它在文艺欣赏中经历了上述过渡之后，才成为读者感情的对象，才与读者构成同一性，而成为文艺欣赏系统中的一个有机元素。这种过程是十分隐蔽的，不能用直观的方法来揭示，而必须借助辩证思维。

谈到这里，我们就可以回到开头所提出的问题：为什么文艺作品具有阶级性、民族性和时代性，但又可能超越阶级、民族和时代而产生普遍、永恒的魅力。从上面的分析可以看得很清楚，这种矛盾现象就是导源于文艺作品的上述二重性。作为观念形态的文艺作品，无疑要打上阶级的、民族的、时代的烙印，但在文艺欣赏中，它已转化为符号，成为欣赏者进行审美再创造的共同媒介。因为符号具有工具的性质，正如语言可以为不同阶

级、不同时代的人所利用一样，优秀文艺作品的符号性能够使它成为不同阶级、不同民族、不同时代的读者表现自己经验和情感的共同形式，因而能超越它自身观念内容的局限性，具有普遍、永恒的生命力。总之，文艺欣赏的基本运动形式是：文艺作品在空间横向和时间纵向上不断被欣赏者群体改造成各自的经验和情感的表现形式（符号）。因此，优秀文艺作品的普遍、永恒的生命力，归根到底是文艺作品的符号性的普遍、永恒的功能。

从以上分析可以看出，在文艺欣赏中，文艺作品的性质发生了微妙的变化，即由观念性向符号性的过渡。这种符号性能够使作品超越自身观念内容的个体性的局限，普遍激起欣赏者群体进行经验和情感的表现。因此，作品与欣赏者就建立一种特殊的联系，即作品成为欣赏者经验和情感的象征。所谓“象征”，它的基本含义是用某种知觉或想象的图象标示或暗示某种不可见的意蕴。但这里指的不是一种艺术手法，而是文艺作品与欣赏者的一种联系方式。“象征”具有如下一些特点：首先，象征联系的建立是以结构特征的相符度为基础的，而不求质的完全契合。比如松树象征豪情，竹象征正直的人格，在这里，松树与豪情、竹与正直人格都具有不

同的质，但在力的结构上却是互相对应的（松树的壮阔、伟岸的形象与豪情的特征相似，竹的笔直凌霄的形态与人格正直在结构特征上相对应）。其次，象征者是具体的图象，而被象征者则是难以言喻的意蕴。再次，象征活动往往是不自觉进行的、直接性的，是在凝神观照的条件下，经由想象和联想的中介产生的，而不是通过推理性过程实现的。总之，象征是一种异质同构的联系。比喻、寓意和象征都是异质同构联系的方式，但它们有不同的特点。比喻与象征的区别比较明显：比喻是意义性的，即用人们熟悉的具体的事物使被比事物的意义显露出来；而象征是精神性的，是为了激起某种精神反应。寓意与象征也不同，歌德认为，寓意是“过渡性的”，明显的，它标示某种与它不相干的东西；而象征不是过渡性的，也是不明显的，它没有失掉自身有意义的本质。寓意表示得直接，它唯一的职能是传达某种意思；象征首先是自身，其次才是标志出某种意蕴。

象征的这些特点概括了文艺作品与欣赏者在文艺欣赏活动中建立起来的基本联系的特征。文艺作品的内容是作家、艺术家在特定情景下的审美感受，它是个体性的。由于阶级、民族、时代以及个

人经历和气质的差异，欣赏者的观念世界与作品的观念内容必然具有顽强的疏远性。因此，欣赏者的心灵并不是象一面镜子一样毫无保留地反映作品的观念内容，一部作品很难与各种类型的欣赏者群体普遍建立观念内容的质的契合，也就是说，欣赏者的审美感受与作者在作品中所表现的感受之间完全一致的情况是很少见的。但是，由于文艺作品发生了由观念性向符号性的过渡，而符号是一种普遍性形式，因此它就有可能与欣赏者群体的审美心理普遍形成一种结构的对应关系，即异质同构联系。这是文艺作品与欣赏者群体建立的一种普遍联系。我们借用“象征”的概念，就可以深入地揭示文艺欣赏中主客体辩证运动的原理。

现在让我们看看文艺欣赏中的实际情况。在一些优秀的文艺作品上面经常可以看到这样几种现象：一是艺术形象在日常生活中的流行和借代现象。例如冈察洛夫塑造的奥勃洛摩夫形象，成了一切怠惰、害怕变动和无力从事任何有益的实际工作一类人的代名词。列宁曾说过：“俄国经历了三次革命，但仍然存在着许多奥勃洛摩夫，因为奥勃洛摩夫不仅是地主，而且是农民，不仅是农民，而且是知识分子，不仅是知识分子，而且是工人和共产

党员。”在这里，奥勃洛摩夫的形象实际上已被抽象为一种性格模式，然后由联想作用而引起一系列的类比。二是意蕴延伸。例如《马克思与世界文学》中曾谈到，马克思同意海涅如下的观点：“每一个时代，在其获得新的思想时，也获得了新的眼光。这时，他就在旧的文学艺术中看到了许多新精神。”马克思补充说：绝不应该把这种新的解释看作“歪曲”，看作对一种理论创建时或一部作品产生时建立的不变准则的背离。列宁在《列·尼·托尔斯泰》一文里，谈到继承托翁的文学遗产，目的在于使人民“振奋起来对沙皇君主政府和地主土地占有制进行新的打击”，在于“去推翻资本主义，去创造一个人民不再贫困，没有人剥削人的现象的新社会”。这些思想并不是托尔斯泰作品中原有的，而是从托翁作品中对俄国社会的深刻反映所蕴含的意蕴中延伸出来的。这种延伸表面看来是一种推理活动，实际上是建立在托翁作品中真实生动的艺术形象激发出来的经验联想这一基础上的。三是情感共鸣现象。这是文艺欣赏中最常见的、几乎人人都有过的体验。但是共鸣现象是怎样发生的呢？过去人们一般认为共鸣是情感的契合，但我们认为它只是情感特征（形式）的近似，是建立在象征联

系基础上的读者对作品的肯定性情感反应，也就是审美主客体的异质同构联系所产生的积极情感交融。以上三种现象，就是文艺欣赏中审美主客体的异质同构联系的三种表现。

由此可见，在文艺欣赏中，欣赏者与作品的基本关系就是异质同构联系。因为是异质同构，不求经验和情感内容的完全契合，只求结构特征的相似，因此同一作品可以与不同阶级、民族和时代的欣赏者建立感情的联系，可以产生普遍和永恒的魅力。这就是艺术魅力的群体发生现象了。正因为这样，我们可以用象征的原理，揭开艺术魅力群体发生的秘密。

审美主客体的象征联系的建立是以欣赏者的象征欲求和文艺作品的象征功能为基础的。

首先，我们从欣赏者这一角度看，象征欲求是人的一种本能。原始人类就创造了丰富的神话故事来满足他们的象征欲求，象征他们对宇宙人生的各种神秘感受。人类创造了大量艺术品，在某种程度上也是满足象征表现的需要。每个人身上都隐藏着许多潜能（潜在的心理能量），这些潜能具有一种外射的倾向，时时都在寻找着表现的对象。这就是心理学所说的对象性原理。对象一旦找到，人就与

它建立象征联系，并通过这种途径与对象进行信息交换。这就是象征表现活动。比如一个小女孩，当她的心头浮起一种母爱的情绪体验时，她就顺手拿起一个小枕头，把它当成自己的孩子，抱它、亲它、抚摸它，甚至独自与它对话。这种现象应当怎样解释呢？我认为这个女孩子是在用小枕头来象征她内心潜藏的母爱的情绪体验，小枕头是母爱的对象。她就通过这个对象实现自己情绪的升华，也就是通过与对象的信息交换实现情感的自我协调。这是儿童身上表现出来的一种自调节能力。小女孩的这种行为我们叫它象征表现活动。人在一生中不断在形成着两种生活积累：一种叫实践经验，一种叫内心体验。它们在没有被外部刺激所触动时，静静地躺在大脑仓库里，储存在大脑皮层的某一部位。但是，当某一外界事物与他的经验和情感，在结构特征上相似，便可能成为他的对象，建立起象征联系，并展开象征表现活动。在文艺欣赏中，这种象征表现包括艺术形象的概括性所触发的联想活动和艺术情景的暗示性引起的情绪表现和升华。前者类似古文论所说的“兴”，后者类似宗教活动所产生的心理反应。因此，从欣赏者这个角度看，象征的含义又是指一种表现活动，是读者在作品形象

的诱导下进行经验联想和情感表现的心理运动过程。人们常说的“触景生情”的现象，实际上就是目中所触之“景”，成为他心中隐含之“情”的象征，因而激发出经验的联想和情感的表现（包括深层的情绪反应）。“触景生情”的过程就是象征表现的过程。因此从广义上说，对一部作品的欣赏、感动、共鸣，也是一种“触景生情”的过程。只不过所“触”之“景”，不是自然界的事物，而是艺术形象、艺术境界而已。在文艺欣赏中，艺术形象激活欣赏者的意象运动，从而在欣赏者的心灵中重新构造一个象征世界，并以此为契机，展开经验的联想和情绪的表现。因此，一切真正意义的艺术欣赏，都包含着象征表现活动（上面我们已经说过，文艺作品的传达系统具有三个层次，除了象征的方式外，还有暗示和告知两种，因此我们只说是“包含”，而不是“等于”）。过去有所谓“使情成体”的说法，文艺欣赏确有一个“使情成体”的过程，但只说了一半。因为欣赏者除了展开情感表现活动之外，还展开经验的联想。相对于“使情成体”的借用，后者我们可以姑且称为“经验完形”。总之，从欣赏者的角度看，一般人都有一种象征表现的潜在需要，当艺术形象与他的经验和情感建立异

质同构联系（象征）之后，欣赏者的心灵世界就展开象征表现（包括“使情成体”和“经验完形”）活动。因此，象征又是一种心理运动过程，是欣赏者与作品的信息交换。

其次，从文艺作品的角度看，象征功能是优秀的文艺作品的一种重要功能。所谓象征功能，就是诱发欣赏者的经验和情感表现的功能。从这个基本意义上说，一切优秀深刻的文艺作品都是人类生活和心灵的象征。也就是说，它们都能成为欣赏者的生活经验和情感活动的诱发剂、暗示力或叫表现媒介。实际上，艺术的创造和欣赏，都是人类通过艺术品来“能动地、现实地复现自己，从而在他创造的世界中直观自身”①的活动。优秀的文艺作品无异是一幅幅作家、艺术家绘制的人生境界和精神境界的象征图象，使欣赏它的人在这上面直观自身。优秀文艺作品的象征功能，有其深刻的内在根据，这就是艺术的根本特性。从艺术哲学的角度看，文艺的特征表现就是以个别反映、代表一般、指向一般。它使生活的本质内容和必然规律具象化、浓缩化，反过来又成为本质内容和必然规律的象征图

① 《马克思恩格斯全集》第42卷第97页。

象。文艺作品的具体内容都是个别的（特殊的一个人物、一段生活经历、一个场景），但这种个别只有当它暗示出或代表着（也即象征着）某种普遍性的意蕴，才能引起欣赏者的兴趣和共鸣。正是这种象征性，才使欣赏者对作品神往、倾心，产生灵魂的颤动。

从艺术社会学的角度看，文艺作品所描写的一切典型关系，正是特定历史时代人类的社会风貌和时代精神的标志。通过这些典型关系所构成的图景，人们可以看到历史的缩影。因此，文艺作品又是社会历史的象征化。

从艺术心理学的角度看，文艺作品又是物态化了的人类心灵。文艺创作和欣赏都是人类的一种象征表现活动，是人类情感的对象化、符号化、物态化。即使是艺术形式，它的美感产生的心理基础也是它的象征暗示功能。如果说绘画、雕塑、音乐等艺术品是人们可感觉的象征形式，那末，文学作品则是想象中的象征形式。

总之，优秀的文艺作品具有象征的功能，也就是说它能与不同的欣赏者建立异质同构联系，激发他们展开经验的联想和情感的表现，这就表现出作品的生命力。反之，一个作品如果缺乏象征功能，

不能激发欣赏者的经验联想和情感表现，这个作品就缺乏生命力。所以，艺术的生命力实际上就存在于作品的象征功能之中。

我们说文艺作品在文艺欣赏中成为欣赏者的象征形式，激发欣赏者进行经验的联想和情感的表现，那末，这种经验联想和情感表现是否纯粹个体性的？也就是说，欣赏者对作品的态度是否各取所需、象征表现活动是否完全各行其是？如果是这样，艺术的功能便是纯粹随机的、偶发的现象，那末人类如何能通过艺术来交流思想？艺术的凝聚又在哪里？艺术的社会调节作用岂不成为一句空话？艺术魅力的群体发生问题也就不存在了。当然情况不是这样。我们揭示了文艺欣赏中的象征表现的原理、阐明艺术的生命力存在于艺术的象征功能之中的秘密以后，就要进一步研究象征表现的群体性、社会性，把艺术魅力作为一种社会现象来看待，这才能真正解决艺术魅力的群体发生问题。

应当承认欣赏者的象征表现活动是个体发生的行为，其象征表现的具体内容，在质上和量上是千差万别的，不同个体的审美感受具有瞬息万变的动态特征。但由于人是一切社会关系的总和，每个欣

赏者都不是完全孤立的，个体的欣赏活动都融汇到社会性的群体欣赏实践的洪流之中。每个欣赏者从一个作品中所激起的经验联想和情感表现都常有社会的指向性。这就是说，审美个体的感受是异中有同的。所谓“一千个读者就有一千个哈姆雷特”，这只是在强调美感的差异性一面，但实际上差异之中又有普遍性。这“一千个哈姆雷特”的意象是有共同性的，这不仅因为它们都受着莎士比亚作品的规范，而且还因为它们都体现着某种共同的社会指向性，每个读者都朝着同一方向进行哈姆雷特形象的审美再创造。因此，优秀作品的典型形象或意境，往往成为相对稳定的社会群体的共同象征形式，激起社会性象征表现活动。所谓“共同象征形式”，不仅指优秀作品能激起不同的欣赏者个体的经验联想和情感表现，成为他们各自在其中“再现自己，直观自身”的“镜子”，而且主要是指它能激起欣赏者社会性的经验联想和情感表现，成为群体的“类本质”的象征。也就是说，欣赏者通过作品“再现自己，直观自身”，这“自己”和“自身”不仅纯粹的个体性，还包括“自己”“自身”的群体性，即社会性。欣赏者不仅在作品中看到自己作为个体的面貌，而且看到自己作为社会群体的

面貌。鲁迅谈《红楼梦》时所说的那段话①强调了不同个体的象征表现的差异性一面，强调在作品中看到自己的特殊面貌的那一面。但是，这不同的读者如果能摆脱世俗观念的羁绊，真正进入欣赏的状态，那末他们也能在《红楼梦》中共同看到一种社会情绪，即对中国文化的既喜又忧的复杂情绪。《红楼梦》作为封建社会的一曲挽歌，确能激起不同读者某些社会性的经验联想和情感表现。这才是我们所说的文学象征性的主要表现，也是我们在探寻艺术魅力的奥秘时要着力把握的东西。如果忽视了这一点，那末艺术魅力便是纯粹个人的审美体验，文艺鉴赏便真的成了个人在杰作中的冒险，成了不可言传也无须言传的神秘体验，我们探寻艺术魅力也就毫无意义。这当然是十分危险的。

优秀的文艺作品作为社会性的经验和情感的象征形式，是在长期的社会性的文艺欣赏实践中形成的。在群体的欣赏活动中，这些富有生命力的作品与人们建立了比较稳定的象征联系，因而成为相对定型化的象征形式。比如阿Q典型成了精神胜利法

①即前面引过的那段话："单是命意，就因读者的眼光而有种种：经学家看到《易》，道学家看到淫，才子看到缠绵，革命家看到排满，流言家看到宫闱秘事……"

的象征形式，就是一个典型事例。此外，中国古代文学的许多典型，如诸葛亮、曹操、关羽、林冲、李逵、孙悟空、猪八戒等，都成为社会性性格的象征形式而活在人们心中。在抒情诗里，则是它的情感范型成了社会情感的象征形式。如曹操的《短歌行·之一》是慷慨悲凉的象征；屈原的《离骚》是志士仁人对祖国的苦恋情操的象征；白居易的《长恨歌》是失落的爱情的象征；马致远的《秋思》是羁旅之思的象征；如此等等。正是因为这样，优秀的文艺作品就不仅具有疏导、陶冶人的情操的功能，而且还具有一种凝聚力，它能够把人们的情感引向社会的目标。

优秀文艺作品的象征功能，就是它们的符号性的具体表现。在这个意义上说，优秀作品往往成为社会性的象征符号。社会性象征是优秀作品与欣赏者联系的中介，通过这个中介，优秀作品才能超越时空的限制，与不同阶级、不同民族、不同时代的欣赏者获得沟通，进行信息交换。因此，艺术魅力的普遍性并非来自作品的某种客观属性（比如作品描写了超阶级的人性、人情），而是来自文艺欣赏中的象征表现运动。也即欣赏者与作品建立异质同构联系，并且逐渐形成为相对稳定的社会性象征符

号，从而使作品获得超越的功能。所以，艺术魅力的普遍性，归根到底是象征运动的普遍性。这种现象类似于人的生命现象。生命在于运动。人的生命并不是身体上固有的一种神秘物质，而是一种机能活动。原始人不能理解这一道理，所以产生灵魂的猜想，以为灵魂附体，人才有生命，灵魂出窍，人就变成没有生命的躯壳。这当然是错误的观念。艺术也具有生命的机能，它的不朽的生命力存在于机能性的象征运动之中。文艺作品的内容具有明显的意识形态性质，然而优秀作品却能超越意识形态的各种分化和隔阂，而产生普遍和永恒的魅力，这确乎是一种令人迷惑不解的奇特现象。但是，当我们引进“象征”的概念以后，这种现象不是可以得到明晰的说明了吗？

我们说文艺作品的生命力是一种象征的机能运动，那末它的内在机制是什么呢？这就要进一步探讨文艺欣赏的象征机制。

上面曾经说过：欣赏者的观念世界与作品的观念内容之间，本来是疏远的，尤其是阶级性、民族性、时代性的差异扩大了这种疏远性。但在文艺欣赏中，由于优秀作品能与欣赏者建立起异质同构联系，使欣赏者展开象征活动，因此这些作品就成为

欣赏者感情的对象。很明显，优秀文艺作品并不是直接地成为各个欣赏者感情的共同对象，而是通过一个共同的中间环节进行过渡。这个中间环节是什么呢？就是象征图象。

那末，什么叫“象征图象”呢？所谓“象征图象”，就是在文艺欣赏中经过欣赏者群体共同的审美再创造产生的具有象征意义的意象。它是在作品的具体艺术形象的基础上创造出来的相对稳定的社会性集体表象。因此，“象征图象”具有如下几个特点：1.它是社会性的集体表象，而不是欣赏者自己悬拟的审美意象。也就是说，“象征图象”是欣赏者群体共同创造的，一旦形成之后，它就成为各类读者共同的象征形式。2.它是在比较长期的欣赏实践基础上形成的，因而是相对稳定的集体表象，而不是欣赏者随机产生的审美意象。它能够激发各种不同的读者进行某种定向联想。3.它是在作品艺术形象的基础上形成的，既与原作品的形象有密切联系，又与它不完全相同。它不是某个欣赏者任意凭空想象出来的。我们举个例子来说明：比如“阿Q相”就是这里所说的“象征图象”。它是以“精神胜利法”为特征的社会性集体表象。所谓“阿Q相”，是从鲁迅的《阿Q正传》来的，但又不完全

等同于鲁迅笔下的阿Q形象，它是“精神胜利法”这一精神特征的符号。这个符号不是抽象的，而是一种表象。每个读者在欣赏《阿Q正传》时都会留下“阿Q相”的影子。人们一闭上眼睛就会有一个隐约朦胧的影子浮现在眼前，这个影子在每个读者脑中大致相仿，所以说是集体表象。这个集体表象是社会实践创造的、相对稳定的。说它相对稳定，是指它不象人们欣赏其它作品时随机产生的审美意象那样闪烁不定，而是具有明确的特征含义。只要一提起“阿Q相”，大家的想象力都归向同一特征，因此脑中所浮现的表象大抵相仿，但它又不象鲁迅《阿Q正传》中的阿Q形象那样具体和确定，（因为小说所提供的任何一个细节都是不可更替的）。这种“象征图象”的建立是富有生命力的文艺作品的共同特征，平庸的作品一般不可能出现以上的现象。

就文学作品而言，艺术形象一般可以分为两类：一是叙述文学作品的人物性格及其环境；一是抒情文学作品的意境。因此，从整体看，文学形象可以分解为性格和情态两部分。性格形象是人的客观生活的反映，它是由人物的语言、动作、事件、场面等构成的。情态形象是人的内心生活的反映，

它是由情势和氛围构成的。所有的文学作品提供给读者的表象无非是性格表象和情态表象这样两种。优秀作品的性格表象就转化为读者生活经验的象征，情态表象就转化为读者心灵的象征。性格表象对应于读者的形象记忆，唤醒读者经验中的感性形象积累。情态表象对应于读者的感情记忆，唤醒读者内在生活的感情积累。

由于欣赏者与文艺作品之间是以“象征图象”为中间环节来建立感情联系的，因此，一个作品生命力的大小，关键在于“象征图象”的普遍性、永恒性的程度。我们说阿Q典型活在人们心中，这“阿Q”实际上已经不完全是《阿Q正传》中的那个阿Q形象了，而是欣赏者群体共同创造的精神胜利法的“象征图象”，它普遍成为不同阶级，不同民族，不同时代的读者的经验和情感的表达形式，这就是阿Q典型的生命力的具体表现了。而那些平庸的作品恰恰缺乏这一中间环节，它们无法在欣赏者群体心中建立起某种集体表象——“象征图象”，因而不能普遍地成为各个欣赏者的感情的对象。即使它们有时也能引起一部分人的反响，那也是偶发的现象。

从以上分析可以看出，文艺欣赏是作品与欣赏

者以“象征图象”为中介建立感情联系的过程，那末这一过程具体是怎样进行的呢？

上面说过，文艺欣赏活动是审美主客体的一种辩证运动过程。从信息论观点看，则是一个信息交换的过程。这种信息交换具体表现为内化（抽象）与外化（表现）的辩证运动。

那末，什么是“内化”与“外化”呢？这是两种方向相反的心理过程。所谓“内化”，就是欣赏者经由心灵的抽象作用，将作品的艺术形象同化为自己内心的意象，即“象征图象”。所谓“外化”，则是欣赏者把自己内心的经验和情感意味经由表现的程序（即联想和想象的作用）移入到作品形象之中，使这形象成为自己的经验和情感的表现形式，即“象征图象”。比如，我们认真读了《阿Q正传》之后，脑子就会浮现出一个以“精神胜利法”为特征的“阿Q相”的模糊影象，这是就阿Q“内化”。与此同时，我们又会联想起生活中各种“阿Q相”的表现形态和自己身上的阿Q式的思想行为，因而引起反省和思考，这就是“外化”。又如我们欣赏屈原的《离骚》，心中浮起一种苦恋的情调。这种情调弥漫我们的整个心灵，我们仿佛与诗人融为一体：我就是屈原，屈原就是我，屈原的

《离骚》就好象唱出了我心中的苦闷。这就是内化与外化辩证运动的完整过程。因此，“内化”与“外化”是一个过程的两面，它们以“象征图象”为联结点。也就是说，“内化”是把作品的客观形象转化为欣赏者的主观意象（即象征图象），而“外化”则是把欣赏者内心的经验和情感表现在“象征图象”之中，使自己的经验和情感客观化。简单地说，“内化”是作品形象的主观化，“外化”则是欣赏者经验和情感的客观化。从信息论观点看，“内化”就是大脑对外来信息的编码，而“外化”则是输出信息的译码。欣赏者的大脑好象是一架超级计算机，它不断通过编码和译码使作品的美学结构与欣赏者的心理结构进行信息交换。这种信息是一种特殊的信息，即审美信息。当然，信息交换的过程是看不见的，但它是一种客观存在。

在内化与外化的辩证运动过程中，起决定作用的心理机制是抽象和表现。所谓“抽象”，就是通过“求同法”（即在一类事物当中抽取共同的因素）和“求异法”（即在一类事物当中抽取不同的因素）来把握现象当中比较稳固的本质的或规律的方面。因此，“抽象”是一种扬弃：一方面抽取现象之间一般的、必然的、规律性的东西，一方面舍

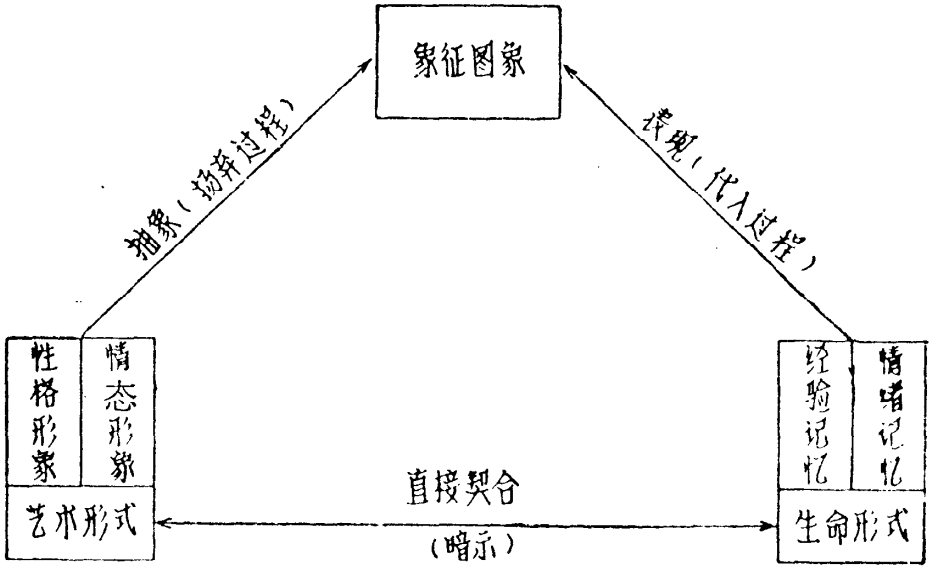
弃个别的、偶然的、非规律性的东西。所谓“表现”，就是潜在经验和内心体验通过外物（形象）获得一种形式。人的经验和情感中有一些是经过语言分解和确定的，有些则是未经语言分解和确定的“极其模糊的一团”（威廉·詹姆斯语）。它们平时潜藏在记忆仓库里，文艺作品的综合性意象将它唤醒，使它获得形式。这就是“表现”。艺术的一种特殊的功能，就是象征人的难以言喻的经验和情感，使它获得传达的机会。所以“表现”也可以说是“使情成体”。

那末，“抽象”和“表现”的具体情况是怎样的呢？先谈“抽象”。人们在欣赏文艺作品时，只要他是真正意义的欣赏，那末实际上他的心灵必须在某种程度上超越实用的领域，而在对艺术形象的凝神观照中进行象征表现。在这里，他已经无意中经历了一个心灵的抽象过程，也就是从现实需要中抽象出来。经过这种抽象的过程，欣赏者从作品中获得的表象便转化为只供人静观欣赏，舍弃了实用价值、只保留其审美价值的、包含着某种意蕴的象征符号。所以，“抽象”是一种复杂的扬弃过程，舍弃艺术形象的实用价值元素，保留它的审美价值元素；舍弃艺术形象的物质性媒介，保留它所标示

的观念（意蕴）。此外，还有另一种抽象，就是舍弃艺术形象中的某些枝节和个别的内容，保留能显示本质的形象特征和意蕴。这种有取有舍的心理过程，就象古人所说的："得其精而忘其粗"、"视其所视，而遗其所不视"。总之，抽象的过程包含着上述两种扬弃。"表现"也有两种：一是浅层表现，指的是社会性经验和情感的传达。具体心理过程是：由联想唤醒记忆，引起共鸣，从而在意识领域中得到一种证同的愉悦。二是深层表现，指的是潜意识的象征。具体心理过程是：由直觉激活潜意识中的情绪，引起升华，从而在无意识领域中得到一种需要满足的愉快。前者是心理补偿，后者是情绪升华。表现的结果，一是强化原有的健康的理性情感，一是诱导潜在的情欲升华为情操。它们起着陶冶、净化灵魂的作用。

以上所谈的文艺欣赏中象征表现的心理机制，我们可以简化为如下图表：

文艺欣赏实践建立起来的审美主客体的这种辩证运动过程，就是艺术魅力的普遍性和永恒性的秘密和内在根据。古今中外那些流传不衰的优秀作品，就是在这种运动中显示它们不朽的生命力的。正因为这样，所以我们称它为艺术魅力的群体



发生模式。

我们在“艺术魅力的动态考察”一节里已经说过，艺术魅力的生成是系统运动的结果。这个系统包含着三个因素（子系统），即作品、欣赏者、审美环境。魅力的生成必须以这三者的协调统一为前提。但是要达到这三者的协调统一，必须具备苛刻的条件，因此艺术魅力是随机的、动态的结构。但是在这一节里，我们又看到另一种情况：一个作品的艺术魅力又能超越随机的、动态的个体发生的范围，而建立一种持久的、稳定的社会发生模式。这是人们研究艺术魅力所面临的复杂性。在文艺发展的历史进程中，我们常常会被许多作品的此起彼伏、兴衰变化的变幻莫测的现象弄得眼花缭乱，似

乎艺术的命运完全受制于时代环境，艺术的普遍性和永恒性是无稽之谈。但是，我们在这种变幻莫测的动态发展中，不是可以看到：有些作品经得起时代潮流的冲刷、永久保持着它的生命力吗？在如草木一般荣枯的文艺作品群中，确实存在着一些相对稳定的因素。这就说明，文艺发展的过程，既表现了时代决定论的原理，也存在着自调节的机制。过去我们在考察文艺与时代历史环境的关系上，投以很多的注意力，而在研究文艺欣赏自身的规律方面却做得较少。也就是说，我们更多地用时代环境决定论原理来说明艺术的作用，而较少探讨优秀作品不朽生命力的自调节机制。

谈到这里，似乎已经回答了优秀作品产生普遍的、不朽的艺术魅力的原因。但是，人们还会问：为什么有的作品具有这种自调节机制，而有的作品则缺乏这种机制呢？这也许是揭开艺术魅力之谜的最后一道难题了吧！

艺术生命力的自调节机制——象征机制，实际上就是一种排除引起系统振荡的随机性、维持审美系统动态平衡的能力。而排除随机性，就是舍弃系统中各要素的偶然性和个体性，寻求普遍联系的过

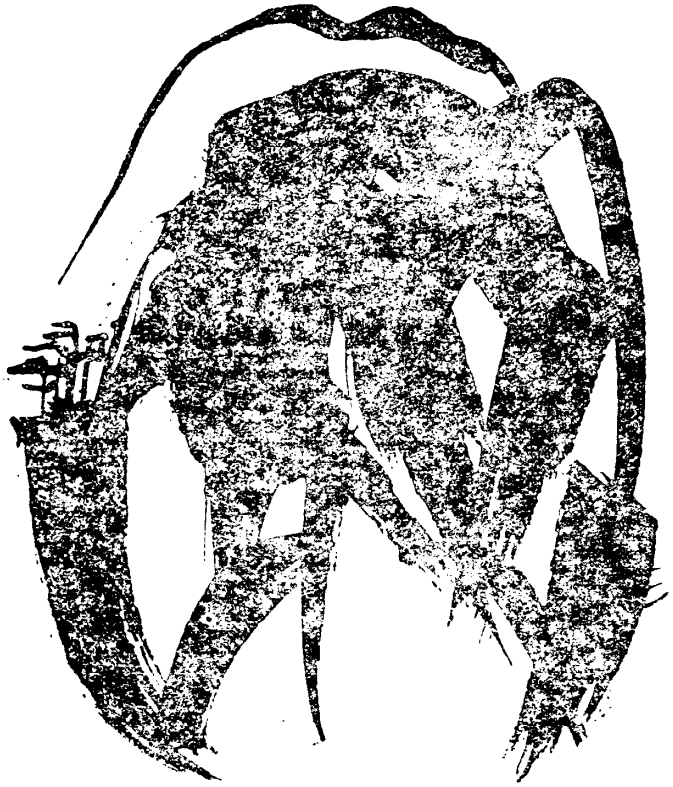
程。因此，这是一种自我抽象的能力。从作品来说，就是它要具有超越作品内容自身的具体性，而指向形而上境界的力量。这就是艺术的启示力。它的作用就是激发欣赏者的联想和想象，对作品进行审美再创造。从控制论的观点看，审美再创造就是根据审美主体的个体性和审美环境的变异性而在个体水平上重建审美系统的过程，在每一次文艺欣赏活动中，每一个欣赏者都在通过审美再创造来重建审美系统。实际上，一个作品在每一次欣赏活动中都面临着一次考验：由于审美主体和审美环境的变异而出现的审美系统的解体（也就是说这个作品无法产生共鸣）。人们正是通过审美再创造的活动来克服这一危机，重建审美客体与审美主体，审美环境协调统一的审美系统。由于这种重建才使这一作品进入审美系统的超稳定结构（具有普遍性和永恒性）。从这里可以看出，作品内容的启示力是作品艺术生命自调节机制的契机。

作品的启示力来自内容的概括性、典型性和深刻性。平庸的作品停留在社会生活的表面现象的摹写，咀嚼着个人身边小小的悲欢，它只有直接现实性的品格，而缺乏普遍性的品格。因此，它是一种自我封闭的结构，与变幻莫测的社会意识的汪洋大

海缺乏有机的联系，不可能产生丰富的启示力。而那些伟大的作品，则沉入到社会历史意识的深层结构中去，善于发现并成功地表现那些蕴含着深刻的哲理、心理内涵的社会历史特征。这种特征，由于它具有很高的概括性，所以能够激发人们的联想，启发人们与自己的经验和情感进行平行比较；这种特征，由于它是社会历史之光投射的焦点，具有凝聚性，因此它留下广阔的理解，阐释的空间；这种特征，由于它是事物存在状态的典型样式，是力的结构范型，因此它可以被演绎为各种具体形态。总之，这种特征具有明显的想象的指向性、理解的弹性和意义的广延性。它是一种开放性结构，能够吸收各方面的审美要求。它犹如一个光点，吸引着各种人群的注意；它好象一个圆心，每个人的心灵都可以从自己的侧面找到与之相系的游丝。这样的作品就不仅具有直接现实性的品格，而且具有普遍性的品格。也就是说，它既是特定时代、民族、阶级的社会生活内容的反映，又具有某种普遍性的哲理、心理的深刻意蕴；它既是特指的，又具有抽象的泛义；它既包含着作者具体的本意，又是暧昧的、多义的。总之，它是历史具体性包裹着的真理。

历史是一条奔流不息的大河。平庸的作品只是掏出河面的一瓢水，把它从长河中孤立出来，时过境迁，很快化为陈腐。而伟大的作品却沉入长河的深处，显示历史河床上河水冲刷留下的痕迹，它将永远启示人们对它上面流动的长河进行沉思。千古不朽的作品往往是那些具有最深刻的启示力的作品。

这样说来，把握优秀文艺作品所蕴含的深刻的启示力就是文艺欣赏的中心任务了。那末如何把握这种启示力呢？这就要进入具体作品艺术魅力的探寻了。



五

魅力探寻的方法论

以上我们从各个侧面对艺术魅力的复杂现象进行理论上的探讨，目的在于使人们对艺术魅力有一个完整的概念。在这基础上，我们就要借助这种认识，到那些千古流传的文艺作品的神秘王国中探幽揽胜。这就是具体的文艺欣赏了。

那末，如何欣赏文艺作品呢？这是一个复杂而又困难的问题。欣赏的方法，不象少林寺的拳术可以家传，也不象中医中药有祖传秘方，因此不能集中花几个月时间就培训出一批文艺鉴赏的能手。因为艺术不同于科学，不能单纯靠知识的传授。艺术的欣赏具有整体直观性，要有丰富的生活经验，渊博的科学文化知识作为基础，更重要的是要有艺术美的感受力。这种审美感受力是很复杂的，它有先天的因素，例如有的人耳朵对音符、旋律特别敏

感，有的人眼睛对色彩的感受力特别强，有的人想象力、形象思维能力很发达，等等。同时，审美感受力还有后天学习的因素，这就是审美鉴赏的经验。刘勰《文心雕龙》里有这样两句名言："观千剑而后识器，操千曲而后晓声"。的确，经验能使人逐渐培养起审美的直观能力。凭着这种直观能力，不经过科学的分析和慎密的思考，就可以判断出一件艺术品的优劣，而且大致不差。这种审美感受力，在文艺欣赏中是相当重要的，它由长期审美实践的培养逐步形成，不是靠传授知识的方式去解决的。

当然，判断一部作品的优劣、高低，我们也可以大致拟出一些标准。比如，所选择的题材是否有社会意义，提炼得如何？主题思想是否深刻，能否给欣赏者以智慧的启迪和感情的陶冶？人物形象是否丰满、典型、富有个性化？情节是否生动和曲折有致？结构是否严谨、完美？语言运用得如何？艺术构思是否新颖、独特？各种艺术手段的运用是否纯熟，有没有达到和谐？等等。但在欣赏过程中，如果我们一条一条地去对照、分析，反而会破坏美的欣赏。审美是整体的观照，作品好象一个活的生命。因此，我们不能象人体解剖一样，把它肢解为一肢

一爪，然后论它的美，而要把文艺作品作为活生生的生命，看它的整体，看它各方面的配搭，看它是否富有生命力。真正的艺术欣赏活动与爱情生活的体验相似，优秀的作品能引起欣赏者的迷恋，使他在艺术美的境界中产生审美的陶醉。这种情感活动在文学欣赏中显得更为重要。

总之，关于如何欣赏文艺作品的问题，这不是一种单纯的知识传授，也不能简化为几条可以任意套用的标签，我们只能谈谈文艺欣赏的基本态度、步骤以及方法论原则。

长期以来，人们谈论文艺的社会作用，一般都把它区分为教育作用、认识作用和美感作用等三种。实际上，文艺的功能是以美感为中心的动力系统，而文艺的认识、教育、娱乐、宣传等社会职能，都是统一在审美的领域，通过情感的中介实现的。也就是说，它们都离不开美感作用。一部作品倘不能给人以美感，那末，它的一切社会职能都无法实现。根据心理学的研究，人类的实践活动包含着三个要素：知觉、情感状态和肢体动作。人用五官感知外界事物，获得对外界事物的知觉，由知觉产生一定的情感状态，然后由情感状态引起一定的动作。所

以，情感状态是由认识到实践的中介（或过渡），没有这个中介，人的认识不可能过渡到实践动作。一般说来，人对某种真理的认识，不能马上变为对某种真理的实践，而必须先具备这种实践动作所必需的情感状态。文艺主要是作用于人的情感领域，引起人们的激动和共鸣，唤起优美、崇高的思想感情，潜移默化地接受某种道德情操、精神品质的熏陶。从而改善人的情感状态，影响人的行为，使人们在不知不觉中怀着这种情感态度去对待生活，完成从认识到实践的飞跃。同时又给人以感官的愉悦，达到休息、娱乐的效果。这正是文艺的美感作用的具体内容。艺术的威力，就表现在它对人的灵魂潜移默化的渗透、影响和改造上面。

文艺社会功能的这个特点，决定着文艺欣赏所应采取的基本态度，即审美静观的态度。这就是摆脱庸俗、狭隘的实用主义观念的羁绊，在对形象或意境的凝神观照中，让自己的灵魂沉浸在艺术的境界和美的氛围里，获得审美的陶醉和情感的升华。在这里，积极的情感活动是非常重要的。要有对审美境界的迷恋和倾心，要把自己的热情和经验，贯注到艺术的生命中去，把自己的灵魂引入自我遗忘的境界，想作家之所想，见作家之所见。文艺欣赏

的使命，就是使自己成为优秀的作家作品的知音，与它们进行情感的交流，从而用作品所表现的高尚的审美情感来陶冶自己的情性，提高自己的精神境界。

一般说来，文艺作品包含着两类语言：一是认知语言，一是情感语言。但文艺作品的主导功能却是产生于情感语言的。而情感语言单靠理解是不行的，必须用感情去接受。没有相应的情感状态，就很难唤起情感表象，而只能唤起认知表象。从另一个角度看，文艺作品（尤其是诗歌）的内容主要不是一种告知，而是一种表现，因此它主要是诉诸欣赏者的情感生活，欣赏者必须调动情感体验的能力去感受，而不能停留在简单的“懂得”。总之，人们鉴赏力的高低，在很大程度上取决于他对审美对象的情感体验能力的大小。感情的活动在文艺欣赏中占着主导的地位，这是文艺欣赏的一个普遍规律。马马虎虎地翻看文艺作品，心不在焉地观看艺术表演，感情冷静平淡，态度客观超脱，那就不可能得到美的享受，也称不上真正的艺术欣赏。从这个意义上说，寡情即无鉴赏力。而欣赏者的情感愈是真诚、强烈，他所感受到的审美愉悦也就愈加甘醇隽永，愈能得到满足。

的确，审美的态度毕竟不同于科学的态度。那种急功近利，冷眼旁观，从概念出发的态度都难以领略艺术的精妙。以裁判官的居高临下的态度来对待文艺作品，企图把人们的鉴赏力限定在某种政治概念的范围内，要人们用纯粹理性的冷静头脑去阅读文艺作品，恰恰是把文艺的社会作用釜底抽薪了，人们的鉴赏力也就变得十分贫弱。毫无疑问，审美静观的态度是文艺欣赏的基本态度。这是文艺发挥它的各种社会职能的中介。

我们有一种传统的文艺观念，即所谓“文以载道”，认为文艺作品只是通俗化、形象化的宣传品。在这种文艺观念看来，任何时代的文学艺术都是当时当地阶级斗争的工具，而过去时代的文学艺术则成了社会历史文献。按照这种文艺观念来对待作品，那末，人们欣赏作品只要了解它的主题是什么也就足够了，而对古代的文艺作品也只需作一些词章考据，弄清它的思想含义就可以了，都无需用审美的眼光去看待它们。因此，所谓审美静观的问题，在极左文艺思潮流行期间一直是忌讳谈论的。在这种庸俗、狭隘的文艺观念的支配下，哪有文艺鉴赏可言！“四人帮”横行期间的文坛状况就是一个证明。在他们的专制主义政策的箝制下，创作凋

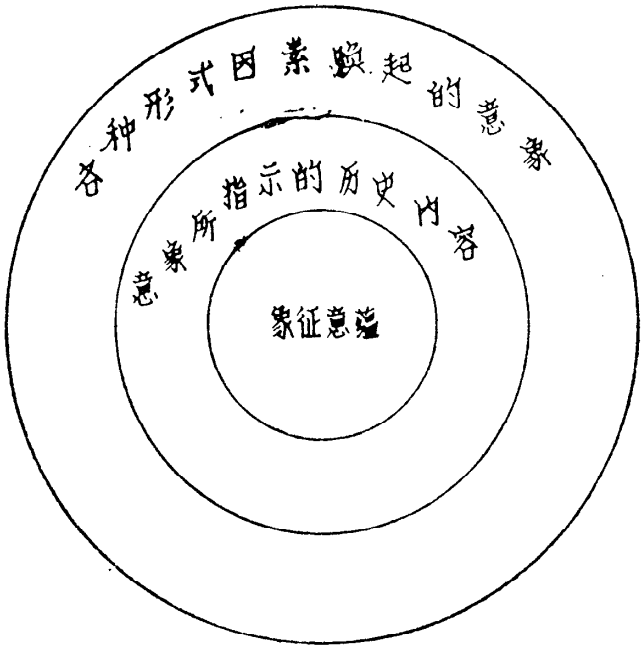
蔽，群众的艺术欣赏的正当要求受到严重的窒息。不仅人民群众创造美的能力受到极大压抑，而且鉴赏力也变得越来越贫弱。这一切其实就是早已存在的极左文艺思潮的恶性发展。历史的教训告诫我们：要发展文艺鉴赏事业，就要从庸俗、狭隘的文艺观念中解放出来。

欣赏优秀的文艺作品，犹如品赏佳茗。开始看到茶色、闻到茶香，如果进一步细细品赏，就能舌下生津，一种隐约淡远的甘甜耐人寻味，口中久久留有余香，令人神清气爽。文艺作品包含着由浅入深的审美层次，为欣赏者提供了咀嚼、探寻的充分余地。文艺欣赏的步骤就是根据作品的审美层次进行的。

从文学艺术的根本性质来看，我们是否可以这样说：文学艺术是人类心灵透射出来的历史之光，因为它具有美的形式而成为人们的审美对象。具体一点说：首先，文学艺术属于美的领域，它具有审美的形式。一部作品如果不具备美的形式，不能给人以审美的愉悦，就不能称为真正的文艺作品。而文学艺术的美是通过语言文字、韵律、节奏、结构等因素的有机组合而成的。这些形式因素直接或间接

唤起感性的艺术形象。其次，文学艺术的美包含着丰富复杂的历史内容，是特定时代、特定阶级、特定民族的现实生活的反映，是历史的折光。最后，历史的内容不是直接进入作品，而是经过作家的审美感受世界的过滤、催化和再生的过程。因此它渗透着人类心灵的甘泉、涂满作家个性心理的色彩。它包含着某种特定的心理哲理内涵，而这种心理哲理内涵是深藏不露的意蕴。在文艺欣赏中，它象涓涓的细流悄悄流进欣赏者的心田，不知不觉地影响着欣赏者的深层心理。这种意蕴具有超越时空的普遍性，具有某种泛化、抽象化的特征。它使作品在世世代代的欣赏者心目中成为象征的形式而被吸收和改造，欣赏者即以自己的不同心境和处境而代入不同的经验内容。因此，我们可以把它叫做“象征意蕴”。能够长期流传、烩炙人口的文艺作品，必然具有某种超越时空的象征意蕴。这是优秀的文艺作品超越国界、传世不朽的最内在的秘密。就这个意义上来说，文学艺术的最高技巧，乃在象征暗示。

从上面简单的说明，我们就可以大略看出文艺作品的审美层次的基本面貌。这种审美层次的结构可以用同心圆来表示：



文艺作品的文字、韵律、节奏、结构等形式因素，是欣赏者最初接触到的审美因素，通过审美感官可以直接感知。在感知各种形式因素的基础上，欣赏者借助想象力唤起了某种艺术形象。这是文艺作品审美结构的第一个层次。而文艺作品的形象体系总是指向、暗示一定的历史内容，这就构成了文艺作品审美结构的第二个层次。最核心的层次是作品的象征意蕴，它隐藏得最深，必须在深入把握作品的历史内容的基础上，才能逐渐领悟。这就是文艺作品提供给欣赏者的审美的层次结构。它虽然是无形的，是对作品的一种抽象，但细心的欣赏者在欣赏过程中却可以感受到它的存在，这种抽象可以帮助我们对文艺欣赏的由浅入深的复杂过程进行整

理和分析。

总之，优秀的文艺作品都是通过优美的艺术形式和丰富深刻的历史内容的有机统一，把人的生命感，把人类生活中潜藏着的心理哲理的意蕴，生动地揭示出来，给人类的精神生活提供一种超越时空的象征形式。所以金圣叹说：“世间妙文，原是天下万世人人心里公共之宝。”并认为王实甫的《西厢记》正是“向天下人心里取出来”，“写出普天下万万世无数苦心力学人满肚皮眼泪来”（《第六才子书读法》），才使那些具有相同或类似经历的人为之感动。这些话当然有文艺超阶级论的味道，但是，如果我们不从这些话推导出文学是超阶级的结论，而是仅就优秀文学作品包含着某种象征意蕴，因而使这些作品在作为历史的意识形态的同时，还具有一定的超越功能这个意义上来说，那末，这些话还是符合实际的。

现在，我们分别对各个审美层次，进行一些说明：

先看第一个层次。文艺作品的各种形式因素都可以构成相对独立的形式美，如色彩美、音乐美、雕塑美、建筑美等，都能独立地给人以感官的愉悦，但各种形式因素的主要功能是唤起艺术形象，

传达某种意义内容。就文艺作品的形象来说，除了文字的形象外，还有结构形象、韵律形象、节奏形象等。这些形象都不是视觉形象，主要是想象形象，它们不能提供读者直接的观照，只能激发读者的想象力，间接地唤起生活表象。所以，人们把文学作品的形象叫做意象。这个层次包含着由各种形式美和意象所构成的审美趣味，需要欣赏者细细去品尝。

再看第二个层次。这个层次包含着客观的社会生活内容和作家主观的理解、评价这样两个方面。但它们不是一般的生活内容和主观评价，而已经是审美化、情感化了的。也就是说，作品中的社会生活内容是经过形象化、典型化的过程，已经渗透着作家的审美情感。而作家的主观评价也不是直接说出，而是隐含在形象之中，是伴随着情感活动的审美评价。所以，这一层次之所以具有审美的意义，不仅在于它被包裹在美的形式中，而且它本身就是一种审美因素，是一种人格美、情操美、道德美、理性美。这个层次在文学作品的审美结构中显得很突出，这是文学与其它艺术种类不同的地方。文学美的依存性最大，内容最宽广，理性色彩最浓厚，与政治、伦理、哲学、宗教等意识形态的关系最为密

切。正因为这个原因，文学美被人误解最多，扭曲得最严重。人们经常把这个层次从整个审美系统中抽离出来、孤立起来加以对待，而与一般的生活内容和社会思想等量齐观，忽视它的审美化、情感化的特殊本质。许多理论上的混乱和误解都是从这里引起的。因此，我们要强调这个层次自身的审美价值，欣赏者必须用审美的态度和观点去感受和体验。

最后再看看第三个层次。所谓“象征意蕴”，用一句最简单的话来说，就是文艺作品中形象或意境的象征意味。从作品的角度看，它是潜藏在作品的具体内容中的某种人生精义或人性、人情最隐秘、最深刻的秘密，从作者的角度看，它是作者所表现的深刻的社会人生观念或情感范型，是一种具有高度概括性的人生感受。总之，这是一种哲理和诗情。它的存在使作品具有丰富的启示力，能引起欣赏者最广泛的联想，因而使作品的形象或意境成为世世代代的欣赏者生活和心灵的象征形式。这种象征意蕴并不是作者明白说出的，而是一种“无言之言”，是作品内在的意味。作品的象征意蕴看起来有点玄虚、神秘，实际上并不是虚无缥缈、无法把握的所谓“神性”，而是有其依托和形迹的。依

托就是事物的特征表现，形迹则是从这种特征抽象出来的核心观念。

应当看到，优秀作品的特定历史内容和作家的具体感受本身并没有不朽的魅力。因为随着社会生活的变迁，人们注意和兴趣的中心是不断转移的。因而，作品特定的历史内容和作家具体的生活感受，便会逐渐消失其激动人心的力量。比如，在粉碎“四人帮”后的二、三年内，象《伤痕》、《于无声处》这样一些作品，曾经扣动过亿万人的心弦，其社会反响的强烈程度甚至超过了历史上某些杰出的文学名著。而当我们的国家进入四个现代化的建设时期，社会心理发生了很大变化，这些作品的特定的时代内容，就缺乏先前的那种巨大魅力了。但是，如果作品的内容隐含着某种深刻的哲理心理内涵，即象征意蕴，那末情况就大不一样了。由于作家反映生活、表现情感十分生动和深刻，能够从生活的表面现象深入到事物的内在特征，而且这种特征具有巨大的普遍性和典型意义，类似于类型、概念那样的东西。因此，欣赏者在感受这种特征时，很容易把本来活生生的特征抽象为某种观念形式。例如，鲁迅在《阿Q正传》中成功地刻划了阿Q不顾客观上节节失败的事实，而在自欺自慰中

谋求自尊心的满足、精神上的得胜这样一种特征。它在小说中有许多生动的表现，是活生生的。它被表现得非常鲜明、深刻，在生活中具有极大的普遍性，因此，人们很自然地把它抽象为“精神胜利法”这一观念形式。这种抽象主要是由有权威的评论文章作出的，一旦获得群众的普遍认可，它就相对定型化了。这就是象征意蕴的具体形态。这时，作品的象征意蕴就由无言转化为可言，也就是由不具备语言形式的抽象存在变为具备语言形式的具体存在。有的优秀作品的象征意蕴还不具定型化的具体形态，但读者在欣赏过程中一般都自发地进行某种抽象。只要作品所表现的特征是鲜明、深刻的，那末，读者的抽象一般说来是相近的，能够形成自为的定型。这种从具体的、活生生的特征中抽象出来的观念形式，有时就在生活中流传开来，成为某个典型性格的“共名”或某种情感状态的代号。它们使这些作品的形象或意境以简化的形态在群众中广泛流传，并且具有最大的启示力。人们只要想起它，某个典型性格的面貌或某种心境就在心中浮现，并有力地启发欣赏者进行无穷无尽的定向联想和想象。欣赏者的生活经验和感受，就借着这种观念形式的暗示活跃起来，发泄出来。在这里，我们

必须注意区分象征意蕴的两个阶段：一个是抽象自在的阶段；一个是观念赋名的阶段。大部分优秀作品的象征意蕴，并不是以赋名的观念形式存在的，而是一种潜在的混沌、朦胧的意味，需要欣赏者去探究、去领悟。

从这些简单的分析中可以看出：象征意蕴的基本性质是作品内容的典型性、深刻性。象征意蕴的依托是特征表现的鲜明性，它的表现形态则是从这种特征抽象出来的、能够超越作品自身特定历史内容的局限性，而指向无限的暗示性的核心观念。总之，象征意蕴是文艺作品触发欣赏者联想、想象活动的媒介，是文学艺术启示力的源泉，是文艺作品具有不朽生命力的一种活跃的基因。一个作品如果只是在编织离奇曲折的故事，停留在对生活现象的摹写或表现上，而缺乏某种象征意蕴，那末，这个作品就是肤浅平庸的，势必不能传世不朽。

黑格尔对艺术的这种精妙的秘密，曾经有过揭示。他说："艺术的真正职责就在于帮助人认识到心灵的最高旨趣"，艺术家为完成这种职责，经过艺术创造的过程，使艺术品"比起原来非艺术的现实世界所能表现的更为纯粹，也更为鲜明"，从而"显现出一种内在的生气、情感、灵魂、风骨和精

神”，即“意蕴”。黑格尔还认为：“意蕴总是比直接显现的形象更为深远的一种东西”，而“外在形状的用处就在指引到这意蕴”①。黑格尔的这些论述当然是他构筑庞大的客观唯心主义美学大厦的一片砖瓦，但他对艺术奥秘的这种启示却是深刻的。我们可以对黑格尔的这个启示作出唯物主义的解释。文艺作品的象征意蕴本质上是作家艺术家的生活感受原型，也就是作家艺术家在实践中感受到的生活的基本意义、人生的真谛。它的产生是主体心理与客观社会生活内容在实践中的统一。象征意蕴体现着历史的逻辑（必然性）和人类心理的逻辑（必然性）；包含着人类生活的哲理和心理的共同规律。它是艺术内容中最深刻、也是最基本的因素。这是作家对生活有了深切体验之后获得的，是历史在主体的感性世界中积淀的成果。就具体作家的创作过程看，象征意蕴往往是作家在不经意（无意识）中用艺术形象揭示出来的，其心理动力是一种心念。

一部优秀的文艺作品的象征意蕴，原则上都可以把它抽象为某种观念形态。比如，《诗经·蒹

① 以上引文均见黑格尔《美学》第一卷。

葭》的象征意蕴，我们可以把它抽象为浪漫主义企恋；《诗经·将仲子》的象征意蕴，可以概括为人类感情与理智冲突的内心戏剧；而屈原的不朽名篇《离骚》，我们则可以用“追求者的苦恋”来表述它的象征意蕴，如此等等。但是，这种抽象、简化的处理就象给一个有生命的人起一个名字，它仅起符号的作用，而作品的全部丰富性和生动性都消失了。所以，对象征意蕴进行观念形式的抽象只是一种手段、一种过渡，而目的则是无穷尽地领略作品的内在生命。严格说来，象征意蕴是优秀作品的不可言说的本体界，欣赏者只能接近它，却不能穷尽说明它。通常人们所说的“艺术之妙，只可意会，不可言传”，指的就是作品象征意蕴的这种特性。至于作品的形式和具体内容都是可以言传的。所以，象征意蕴是优秀作品的一种内在贯注的生气和灵魂，风骨和精神，是作品的最高旨趣和精神价值。这些都是只能细细体味才能逐渐领悟的深远意味。我们应该把它们看成艺术内容的特征性、深刻性、典型性的完美和谐的表现，看成是作品中最动情的因素，看成触发读者想象力的介质。这样，我们就不会把象征意蕴看成是可以用严格的定义界说的东西了。

既然象征意蕴是这么玄妙的、形而上的东西，那末，为什么它有审美价值呢？这是因为象征意蕴并不是以抽象的哲学概念的形式存在着，而是融解在形象内容之中的意味，是一种生气、灵魂、旨趣。它是使作品的艺术境界得以无限延伸的因素，因此，在意蕴的领悟中，欣赏者能获得心灵的自由感。同时，象征意蕴是作品内在的生命，文艺欣赏是以自我的生命去接近艺术的生命、而在对象中肯定自身本质的过程。因此，意蕴的探究是自我的实现。总之，象征意蕴是文艺作品获得美感作用的最强大的、最永久的力量，是作品最高的审美层次，具有最深刻的审美价值。在文艺欣赏中，它表现为一种奇妙的韵味。

上面我们对文艺作品的三个审美层次分别作了简要的说明。这三个审美层次的确具有相对独立的审美价值，都可以相对独立地给人以审美的愉悦。正因为这种相对的独立性，所以在具体作品中，这三个审美层次往往表现出不平衡的状态。比如，有的作品有相当精美的形式，但内容比较贫乏；有的作品形式比较粗朴，但内容却比较丰富深刻；而有的作品的内容与形式结合得还比较协调，但内容缺乏

深度和巨大的典型性，因而虽然获得一时的喝采，却没有长久的生命力。还有些作品，内容初看颇感真切，也能感人，但缺少韵味，没有回味的余地；而有的作品初看似乎平淡无奇，或者隐约朦胧，但细加揣摩，却可发现它隐含着作者对人生的深刻感受。如此等等，情况非常复杂，真使人感到扑溯迷离，眼花缭乱。但是归根到底，以上各种复杂情况都是由作品的三个审美层次之间不平衡关系造成的。同时，也正因为文艺作品具有相对独立的不同审美层次，因此欣赏的过程才可以确定为不同的步骤。但是，不同的审美层次都是处于统一的审美系统之中，它们互相依存、相辅相成，不可分割。比如，形式粗糙、形象零乱单薄的作品，其内容的审美素质也会降低。而内容的审美价值不高，即使形式技巧非常讲究，整个作品的审美价值也不可能高。作品的内容如果缺乏一种更为内在的神韵，缺乏深刻的典型性，这个作品便是平庸速朽之作，内容的花俏，形式的游戏，都是无济于事的。在优秀的文艺作品中，三个审美层次则是高度和谐地统一在一起。正因为这样，文艺欣赏又是一种完整的心灵活动的过程，不可截然切割成互不关联的阶段。文艺作品审美结构的这种层次性与整体性相统一的特征，使

文艺欣赏的步骤既可分又不可分。划分是相对的，主要是为了说明问题的方便，实际的欣赏活动则是很难加以区分的。因此，我们讲文艺欣赏的步骤，切不可以为文艺欣赏活动是可以在时间上加以分割、可以单独进行的阶段性行为。重要的是，我们从这种区分中可以看出，文艺作品的审美素质并不是混沌模糊的东西，而是一个具有一定层次结构的系统，层层递进，一层比一层隐蔽，一层比一层深刻。因此，文艺欣赏的过程，是一个逐渐深入、寻幽探胜的过程。真正的文艺欣赏，必须沿波索源，更入三昧。

在这种认识的基础上，我们就可以根据文艺作品的三个审美层次的相对划分，来确定文艺欣赏的三个互相联系的步骤。这三个步骤就是：形式的把握与形象的感受；内容的理解与体验；意蕴的探究。那末，这三个步骤的具体心理内容是怎样的呢？

文艺作品的审美结构与欣赏者的心理结构如果获得同步，文艺欣赏活动就得以顺利地进行。这时，欣赏活动的心理过程是这样的：第一步，“形式的把握与形象的感受”。欣赏者主要是调动审美的直觉力去观照作品的文字、结构、韵律、节奏等

所构成的形式美及其意象美（形式美的观照叫外视，意象美的观照叫内视）。其心理活动主要取知觉印象的心理形式，获得的是一种趣味性，一种感官情绪的愉悦。这是文艺欣赏的入门，一个人如果不能感知文艺作品的形式美和意象美，那就根本谈不上所谓文艺欣赏了。通常所说的艺术分析，这是帮助人们对文艺作品的形式美和意象美的感知。第二步，内容的理解与体验。欣赏者主要调动知解力去把握作品的具体历史内容，把自己的经验和知识融入对作品内容的理解、联想和思考中去。其心理活动主要取想象、理解、思维的心理形式。欣赏者所获得的是一种历史感和理性的满足。这是文艺欣赏的深入。如果欣赏者不能融入经验和知识，那末，他的欣赏活动就只能象小孩看图画一样，停留在初级审美活动的水平上。第三步，意蕴的探究。欣赏者主要调动情感体验能力去领略、体味作品的象征意蕴，并触发广泛的联想活动，用自己的情感体验去补充它，从而在对象的观照中看到“自己”。这时，欣赏者的心理活动主要取顿悟的形式，他似乎受一种作品之外的力量所统治，从而获得无穷的暗示性。假如欣赏者缺乏丰富的情感体验，那末他就很难在对象中实现自我的发现。因此，一个文艺欣

赏者需要遍赏人间的况味，使自己的深层心理富有活力。他要执着人生，热爱生活，敢于在生活的海洋中拼搏。这样，他就能获得各种人生体验，能够体味文艺作品中丰富复杂的情味。我们往往有这样的经验，当心灵进入完全的欣赏状态时，我们会不自觉地在审美注意中把作品中的主角当做自己的替代。而在诗歌中，则把抒情主人公作为自己的化身。即用他们的眼光看世界，用他们的情感态度去体验生活。从而把自己与作品中的主角（或抒情主人公）进行一种朦胧的、闪烁不定的平衡比较。这时，文艺作品实际上已成了欣赏者心灵的象征形式了。于是，欣赏者的深层心理的活力就藉着作品的象征意蕴的触发突破缺口，得到发泄和升华。这是一种深层情绪反应，欣赏者不一定能意识到。比如，我们看了悲剧的表演，流了很多泪；或者看了喜剧的演出，大笑几阵子，看完之后，我们只觉得全身轻松，心满意足地回到家里，躺下感到很好睡。这种现象就是深层心理的活力通过戏剧欣赏的活动得到发泄和升华的结果。它的效果是潜移默化的、不知不觉的。这是文艺欣赏的最后完成，这时我们对作品便达到了更高的直觉。如果欣赏者不能获得深层心理活力的发泄和升华，那末，作品对他

的感染就不深，也不能持久。

总之，文艺欣赏的心理过程是沿着如下的路线进行的，即直觉——理解、想象——领略——更高的直觉。前一个直觉是初级的，后一个直觉是高一级的心理活动，即斯宾诺莎所谓的“直觉智境”，这是一切人生经验和知识所构成的终极大彻大悟于全体的境界。所以，有人把文艺欣赏的这个过程，比喻成远行求法：一个虔诚修道的人，本性生来自有佛根，然后远行求法，走最远的路程，经验最丰富的生活，用尽心力辨途识路，终于到达佛地，见了整个佛身，但却好象是自己生来早认识的一样。在文艺欣赏中也有类似的现象。当我们进入欣赏胜境时，不知不觉中会感到作品的境界“似曾相识”，会发现自己原来与作者“心有灵犀一点通”。正如王国维所说的，“夫子之言，与我心有戚戚焉。”所以，真正意义的文艺欣赏，实际上就是在审美对象世界中找回自己。这可以说就是文艺欣赏的极致了。一个人如果深层心理的活力很活跃（比如，他经历各种挫折，饱尝人世的辛酸，有丰富、深刻的人生体验和情感，这时他的深层心理的活力就会十分活跃），那末，他对文艺作品的象征意蕴就会产生特殊的敏感，就能深入体味作品中

最微妙之处，而获得深深的共鸣。从这里我们可以看出，文艺欣赏的过程是一个从低级向高级发展的心理运动过程。

一般说来，文艺欣赏与文艺创作的意识过程是逆向发展的。文艺创作往往是起始于无意识的发动，然后向意识扩充。而文艺欣赏恰恰相反，先是概念的活动（文学作品的欣赏必须从词语概念的理解开始，然后借助想象力唤起艺术形象，而读者在对这种想象的形象进行审美观照时，总是伴随着运用概念和推理对形象进行思考和分析的逻辑思维活动，不经过这样的过程就无法理解艺术形象，也就谈不上欣赏了，只不过这种过程有的是完全自觉的，有的则是自发进行的而已），然后归回到无意识生活的交融和陶醉，这看来似乎是意识水平的倒退，但却是美感活动的前进，是高一级的审美能力的实现。我们在欣赏某些含蓄深沉的优秀作品时，初看时仅觉趣味盎然，再看则如切肤剔骨，黯然神伤，这就是文艺欣赏的前进过程。一切真正意义的文艺欣赏，都应该归回到心灵的深处，使作品的灵魂融进欣赏者的生命中去，丰富欣赏者的生命。所谓潜移默化，从欣赏者方面看，就是对艺术生命的吸收、融化，以充实自己生命的过程。

上面我们从审美主体的心理过程这一角度分析了文艺欣赏过程的三个步骤。现在，我们再从审美客体的美感效应的角度来看，那末，文艺欣赏过程的三个步骤则又是一部作品的魅力由表及里，由浅入深地层层展开、步步生成的过程。第一步，在形式的把握与形象的感受过程中，文艺作品的形式美和意象美作用于欣赏者的审美感官，通过直觉和想象的功能而引起审美的快感。这种美感效应还是比较简单的、表面的、初级的，感性色彩很浓。这时，文艺作品所展开的是其表层的魅力。第二步，在内容的理解与体验的过程中，文艺作品的历史内容作用于欣赏者的理解、联想和思维等心理功能，引起欣赏者的经验的融入、情感的陶醉以及对生活的思考和对历史的反思，而获得求知欲、道德心等的满足。这种美感效应已经是比较复杂的、内在的、高一级的结构了。这时，文艺作品所展开的是其内层的魅力。第三步，在意蕴探究中，文艺作品的象征意蕴作用于欣赏者的深层心理，通过顿悟的功能而引起潜意识的发泄和升华，欣赏者的情操得到陶冶，人格获得提高，意志力得到解放。这种美感效应是一种非常复杂的、隐约朦胧、闪烁不定而又持久深刻的灵魂颤动。这时，文艺作品所展开的

是其深层的魅力。文艺作品的魅力的这种层次结构是抽象的，看不见的，如果举一个通俗的例子，它犹如一个美人给人们的感受。华美的服饰构成美人的表层魅力。俗语说：三分姿色，七分打扮，这是对服饰美的夸大，但服饰却的确是构成魅力的一个因素。容貌、身段、动作的美构成美人的内层魅力，这是一种可以分析的美。风度、神韵的美则构成美人的深层魅力，这主要是一种内在的精神美，它往往只可意会、难以言传。有的人穿着很朴素，容貌也不出众，却很有吸引力，这就是因为她具有风度神韵之美。有的人正好相反，打扮很时髦，容貌也很艳丽，给人的印象仍是一种俗态，这就是因为它缺乏风神之美。一个人如果具有风度神韵之美，才是真正的美人。同样的，一个作品如果具有深层的魅力，才是真正的好作品。总之，随着文艺欣赏活动的步步深入，文艺作品的魅力层层展开，它一层比一层隐蔽，也一层比一层深刻。很明显，文艺欣赏的三个步骤存在着层层递进的关系，对作品的审美感受是层层深化的。

从这里又可以看出，对于文艺创作来说，文艺欣赏的这些步骤的进行是人类审美创造活动的一种反向探求的过程。在文艺创作过程中，作家先是接受

生活的启发，形成某种传达动机（这种传达动机有时是以隐约朦胧的心念或情感倾向的形式出现的，有时则形成为可以用概念明确表达的创作意图或中心思想），然后寻求表现的媒介（一方面是与某种具体的生活内容相结合，另一方面是与相应的艺术形式相结合），从而创造出特定的艺术内容与形式相统一的形象体系（或意境）。文艺欣赏的过程正好相反，欣赏者是从感受作品的艺术形象开始的，进而理解、体验形象的具体内容，最后透过内容与形式的统一性，领悟到作家最初的传达动机，欣赏者与创造者的心灵获得沟通，从而在作品的启示下，欣赏者自觉或不自觉地进行心灵的象征表现（即审美再创造活动）。这样一个过程，就是孟子所说的“以意逆志”，即以欣赏者的心意，去逐层回溯作品所表现的作者的情志内涵。必须指出的是，这里所说的“意”，不能理解为预先存在于欣赏者头脑中的某种抽象的概念认识（例如人们在生活中普遍接受到的某种政治概念或道德观念），而应该理解为欣赏者对生活的主观感受。因此，“以意逆志”的正确理解应该是：读者根据自己对生活的主观感受，通过想象、体验、理解、领悟等心理过程，去把握作品深藏的意蕴，即作家的传达动

机。“以意逆志”的可贵思想成果在于，它正确地指出欣赏者的认识活动是与作家的创造活动相逆行的。它是从审美形式到精神内容的深化。

文艺欣赏的主要任务就是对艺术魅力的感受。由于构成作品的魅力的因素是复杂的，每个具体作品都有自己独特的一个主要的因素。有的来自形式美，有的来自审美化的社会历史内容，有的则来自作品的象征意蕴。因此，我们欣赏文艺作品，就要根据作品的实际情况进行具体的分析，寻找各自构成魅力的主要因素，以此判断作品的价值。而不能套用千篇一律的模式去进行所谓的“艺术分析”或“思想分析”，使文艺欣赏蜕变为某种概念、公式的演绎。另一方面，由于文艺作品的魅力是一个逐层深化的层次结构，因此，欣赏的活动不能蜻蜓点水，浅尝辄止，而必须象层层剥茧一样，步步深化。不仅要注意形式美和意象美的分析，从而充分地感知文艺作品的表层魅力，而且进一步深入地分析作品所包含的审美化的历史内容，展开丰富的联想和想象，调动各种知识和人生体验来理解作品的意义，从而把握它的内层魅力。但是，更重要的是必须直探龙穴，领悟作品的象征意蕴，获得真理的启示和人生的陶炼，从而感受它的深层魅力。前面

已经说过，这个过程是从直觉进到更高的直觉，好象走了一个圆圈。正如艾略特在一首诗内所说的："我们追求探索的尽头，是要达到我们原始的开头，而对它有初度的了悟"。这个工作对我们欣赏一部优秀的作品是十分重要的环节。文艺欣赏的目的是在作品与欣赏者之间搭桥，使创作者与欣赏者会意交心。如果只是停留在了解作品的形式技巧，只从它的形式美上得到感官的愉悦，那是皮相的欣赏。即使已经进了一步，弄清了创作者所处的社会背景和创作动机，正确理解了作品的具体内容，这对作品价值的评价是十分必要的，但如果还没有悟到不朽作品内蕴的深刻的启示力，没有找到心灵共鸣的焦点，也仍然无法拆除存在于创作者与欣赏者之间的时代、阶级、民族的隔阂之墙，作品对于我们来说还只是一种外在的价值，还不能转化为欣赏者内在的生命。历史早已证明：优秀的作品能够超越时间的磨蚀而永褒其生命力。文学艺术正是人类不断超越动物式的生存局限而趋向于不朽的手段。但这种超越的功能并不是来自作品的具体生活内容和作家的特殊感受本身，而是来自深藏的象征意蕴。刘大櫆曾说过："神气者，文之最精处也。"只有探到作品的"神气"，才算悟到了艺术的底

蕴。这样，才能使文艺走向人生，使过去时代的文学艺术与当代的人生发生关连。也就是说，用过去的艺术来丰富现代的生命，同时又用现代的生命去消化过去的艺术。

就具体的方法而言，文艺作品的欣赏离不开作品内容和形式两方面的分析。一般的文艺欣赏文章突出作品内容的社会性和形式的技巧性的阐释，这种倾向容易导向艺术观念的倾斜：似乎文艺作品只是生活的再现，只是一种形象化的历史；似乎艺术只是一种技艺，有什么诀窍可寻。可以看出，它们都忽视了文艺的表现性。前面已经说过，把握优秀文艺作品所蕴含的深刻的启示力是文艺欣赏的中心任务。因此，真正意义的文艺欣赏，就必须深入到作品内容深处的象征意蕴。作品的历史内容和艺术形式的分析只是一座桥梁，它帮助欣赏者的灵智渡向艺术世界的彼岸。这样，我们才能看到闪烁在艺术珍品深处的千百年来召唤人们进行象征表现的神秘之光，它才是艺术瑰宝的真正价值。

根据文艺欣赏的这种基本要求，我们必须寻找新的方法论原则。概括地说，就是：远观、圆识、活参。

远观

这是一个借喻，用保持空间的距离来转喻文艺欣赏的整体直视方法。因为一定的空间距离是造成对体积巨大的事物统觉的前提。生活经验告诉我们，适当远距离地看事物，首先获得的是关于该事物的总体的轮廓、完整的混沌的表象，而不会引起对该事物的某一局部的片面、孤立的专注。因此，站远一点看事物即能实现对事物的整体观照。文艺欣赏中的远观原则，强调的就是文艺欣赏的初始阶段对作品的整体直观的重要性，它包括对作品形式的统觉、对形象体系的总体感受以及对内容与形式的矛盾统一性的把握等含义。

“远观”的原则是由文艺作品的有机整体性决定的。优秀的文艺作品是以其整体和谐之美来感染欣赏者的，而不是以其局部因素之美取得审美效果。如果失去有机的整体性，也就失去作品的美；破坏这种有机的整体性，也就毁灭作品的生命。因此，有机的整体是文艺作品生命感的基础。对文艺作品的这一特性，古人早有认识。在中国，《国语》就提出“物一无文”、“物不一则也无文”的思想；《乐记》也提出“和而不同”的原则。在外国，古希腊时代的贺拉斯在《诗艺》中明确指出：“在艾

米留斯学校附近的那些铜像作坊里，最劣等的工匠也会把人像上的指甲、卷发雕得纤微毕肖，但是作品的总效果却很不成功，因为他不懂得怎样表现整体。我如果创作一些东西的话，我决不愿仿效这样的工匠，正如我不愿作个歪鼻子的人，纵然人人见了我的黑眸乌发都备加赞赏。”托尔斯泰在《艺术论》中指出：艺术作品的主要特性是“完整性、有机性，以及这样的特质：形式和内容构成一个不可分割的整体以表达艺术家所体验过的感情。”“当作品具有这种严肃性和有机性时，形式上的最小一点变动就会损害整个作品的意义。在真正的艺术作品——诗、戏剧、图画、歌曲、交响乐里，我们不可能从一个位置上抽出一句诗、一场戏、一个图形、一小节音乐，把它放在另一个位置上，而不致损害整个作品的意义，正象我们不可能从生物的某一部位取出一个器官来放在另一个部位而不致毁灭该生物的生命一样。”而泰戈尔则用了一个比喻：“采摘花瓣，得不到花的美丽。”无须我们多引述，这些片断论述已经把艺术品的有机整体性说得很清楚。

具体说来，文艺作品的有机整体性是由如下三个方面表现出来的：第一，各种形式因素的有机组合，构成形式的有机结构性，使欣赏者实现对作品

的统觉。第二，意象具有统一的情感指向或意义指向，构成形象的系统有序性，以唤起欣赏者的整体性经验。第三，内容与形式的统一，构成作品的自我协调性，使欣赏者感受作品的内在生命感（气势、激情、风骨、韵味、灵魂等）。

文艺作品的有机整体性是与美的感性特征和美感的直觉性特征相联系的。我们知道，美离不开感性形象，而感性形象总是一种自足的世界，它具有自然物的整体性形态。文学艺术作品是人类生活和心灵的图画，它虽经作家理性的加工处理，但仍然保持感性自然的外部形态，必须给人一种整体混一感。同时，“美感的一个基本特征，是它的直觉性”（李泽厚），而直觉对象必须是整体的形象，即使是长篇小说，它的众多人物形象也必须构成一幅整体的画面，才能给人一种完整的直觉印象。

正确的文艺欣赏方法应该是对审美对象的整体和谐之美的感受和体验。也就是要胸有成竹、胸怀全局，看到作品的整体面貌，感受作品的整体形象，从而获得一种完整的审美经验，而不是相反，见树不见林，只盯住某些细部技巧，只感受作品的局部之美，甚至等而下之，只赏玩某些华丽的词藻。对作品缺乏整体性的感受，就很难进入作品所

提供的艺术胜境，也就很难作进一步的审美欣赏。

对作品的整体直观，必须经历两个步骤。首先是综合还原的步骤，也就是在形式把握和形象感受的基础上，把各种形式因素、各种形象材料（如文字形象、结构形象、节奏形象、韵律形象等）综合还原为一种形象图景，还原为一种情感基调，一种情势气氛，总之，还原为一个统一的审美境界。这需要欣赏者经过一系列想象、理解、分析、综合等复杂的意识过程才能实现。比如马致远的《天净沙》："枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯。"这支小令里有十二个意象，它所展示的事物形象和情绪色调都是很丰富的，我们要在理解的基础上运用想象力把它们还原为一个统一的景象和情感基调。第一句用"枯藤"、"老树"、"昏鸦"三个意象构成一种衰败的景象，贯穿一个"凄"字（凄凉的情感基调）。第二句也是三个意象——"小桥"、"流水"、"人家"，组成一幅离世索居的图画，贯穿一个"寂"字。第三句"古道西风瘦马"，又用三个意象构成一个浪迹天涯的形象，贯穿一个"漂"字。"夕阳西下"这个意象是美景殒落的暗示，贯穿一个"伤"字。"断肠人在天涯"，这表明情人的

远离，贯穿一个“怀”字。最后的“天涯”意象具有空间和时间无限延伸的暗示力。在这种理解的基础上，我们就可以把各种意象还原为一个冷寂的世界图景，把各种情感色调（凄惶、孤寂、漂泊感、伤悼、怀恋等）还原为一种悲剧性的情绪气氛。这是第一步。其次，在这种还原的基础上，再对这个统一的审美境界进行总体的感受。这样我们就能形成一个完整的审美经验，仿佛走进一个冷寂的世界，感受到一种凄凉、悲苦的情绪氛围的感染。这时，我们在这支小令中看到的就不再是诸如“枯藤”、“老树”、“昏鸦”这样一些孤立的形象，感受到的就不再是诸如“凄惶”、“孤寂”、“漂泊”等这样一缕缕单纯的情绪，而是一个广阔的画面，一种弥漫的氛围。它是无边无际、无穷无尽的。

从作品的内容与形式的结合上来把握作品，对内容与形式有机统一所表现的境界进行整体性的审美感知，这是文艺欣赏中一个很重要的环节。强调对作品的总体感受，我们就可以在作品的丰富复杂的内容结构中，看到一种内在的有机联系，从这些联系的总和中看出一个中心、一条脉络。

总之，所谓“远观”，就是把作品中复杂的多

样性还原为一个统一的整体，进行审美静观，然后看看作品的一切内容、一切情绪是否作“有秩序的展露”，及其所达到的和谐、完美的程度如何。

圆识

所谓“圆识”，也就是多侧面、多角度，调动各种经验知识去理解、认识作品的内容。因为，文学艺术是人生的知识，它涉及社会人生的一切领域。文艺作品作为社会人生的某一境界的整体展示，必然是一个多维多向的结构。

文艺所涉及的生活内容是十分广阔的，有经济生活、政治生活、文化生活、精神生活以及科技活动和国际交往等。

文艺与社会意识形态的各个部分（政治、道德、哲学、宗教、历史等）有着错综复杂的联系。

文艺渗透着各种学科的经验知识，如心理学、历史学、人类学、民族学、社会学、经济学、语言学以及自然科学等。

文学与各种艺术门类（如音乐、绘画、雕塑、建筑、书法等）相互交融。

文学所展示的时间的跨度和空间的广度是无限的、多向的。

正因为这样，所以每一件优秀的文学作品（大

至一部长篇小说，小至一首短诗）都是一个自足的世界，都是一个小宇宙。它充分表现出生活内容的复杂性、人物性格的立体性、时间运动的多向性等特点。这是一个多维多向的艺术结构，它的广阔性、丰富性、复杂性、立体性，是文艺作品审美特质的重要标志。

“圆识”的方法，具体说来，包括如下三种过程：一是融进自己的各种经验知识去补充、阐发作品的内容。二是从不同的角度去分析作品的意义。三是进行各种形式的比较，以理解作品的独特精妙。比如前面谈到的马致远的《天净沙》，我们在对它的形象画面和情绪气氛进行总体感受之后，就可以进一步调动我们的想象力，联想自己类似的生活经历，比如远离家乡时的体会，异国羁旅的滋味，不被理解时孤独自处的心情，等等。我们还可以联系作者的身世经历和历史背景，对作品进行历史的分析；可以运用心理学的知识对诗中的感情表现进行心理的分析；也可以根据中华民族的伦理精神，对作品所表现的思想观念进行道德的评价；还可以从美的哲学的高度，对作品的艺术表现作出美学的分析，等等。这是审美认识的复杂综合的过程，通过这种综合达到对审美对象的系统认识。

活参

我们曾反复强调，优秀的文艺作品具有不可忽视的象征性，它们作为人生价值和生活精义的表达形式，自然就成了人类生活和精神的高级、复杂的象征。文学的这个特性，古今中外的文论家都有所论述。康德的“美是道德的象征”和厨川白村的“文学是苦闷的象征”这两个流传很广的名言，就明确指出这种象征性。中国古代文论很强调“无言之言”、“含不尽之意见于言外”，所指实际上就是文艺的象征功能。所谓“言外之意”就是人们在文艺欣赏中对作品的审美再创造，是作品的内容激发出欣赏者的定向联想和情绪反应所造成的。“言外之意”的产生要求作品必须反映人的物质生活和精神生活中最内在、最深刻的东西，因而使作品的形象成为欣赏者的处境和心境的象征图象，让欣赏者借此宣泄自己对世界人生的感受、体验、感情、意志、欲望等心理需要。总之，文艺作品的“言外之意”既是欣赏者审美再创造的产物。也是文学艺术的暗示性的表现。所谓“含不尽之意见于言外”，也是从作品的象征意蕴中延伸出来的。因此，古代文论中的这一美学思想，实际上揭示了文艺作品象征性的特质。高尔基也谈到文学文艺的象征性问

题，他在一八九八年的一封信中写道："《凡尼亚舅舅》和《海鸥》是新的戏剧艺术，在这里，现实主义提高到了激动人心和深思熟虑的象征。"聂米洛维奇——丹钦科进一步说："当现实主义走向渺小的自然主义时，情况就不妙，最理想的是，提高到象征的现实主义。"因为从根本上说，能够提高到象征的现实主义，"乃是最精美的艺术"①。这里所说的"象征的现实主义"，我体会是指现实主义内容的深刻性，而使作品具有丰富的象征功能。

文艺作品的这种象征性，使艺术的精妙含有某种不可言说的神秘性。这便给人一种神秘感，仿佛有一种看不见的力量隐藏在作品之中。因此，艺术精妙的秘密决不是靠逻辑思维的方法所能把握的，而必须在"远观"、"圆识"的基础上，借助审美直觉能力，在凝神观照、沉醉于艺术境界的顷刻获得顿悟。

所谓"活参"，指的是在文艺欣赏中全神贯注、排除外界的各种干扰，让自己的心灵完全沉浸在艺术的境界里，达到出神入化的地步，并在凝神观照中进行心灵的象征表现的活动，从而对作品的

①以上引文均转引自《契诃夫戏剧的现实主义象征》一文，见《春风译丛》一九八二年第一期。

内容达到超出表面含义的理解，产生一种形而上的彻悟，一种诗意的、经验性的彻悟。就象庄子在《德充符》里所说的："以其心得其常心"（王先谦在《庄子集解》中把它解释为："以吾心理悟得古今常然之心理"）。引申到文艺欣赏，就是欣赏者对作品所表现的人生精义、人性深味的领悟。

文艺欣赏要领略作品的精妙，就必须对作品的境界达到入神的状态，从而对作品的内容产生形而上的彻悟，而不是对作品的内容进行执着于文字意义的理解。这种精神状态的特点与宗教徒的参禅有类似之处，所以我们就借用"参"这一宗教术语来描述文艺欣赏的方法论特点。在中国的古文论著作里，这种借用并不少见。如方回的《瀛奎律髓》评王维的山水诗时说："穷幽入玄，学者当自细参则得之。"严羽的《沧浪诗话》以禅喻诗，更是经常借用"参悟"的概念。

从以上的简单说明可以看出，活参有两个重要的环节：一曰入神、二曰妙悟。

入神，就是欣赏者的心灵完全沉浸到作品的境界中去，进入"完全幻觉的瞬间"（斯汤达语），使自己的感情与作者的感情融为一体，形成康德所说的无关心的满足的审美心境。福克尔特认为美感经

验的基本要点在于“入神”。可以说，“入神”是审美感受的极致。

妙悟，就是欣赏者在凝神观照的条件下，进行心灵的象征表现的活动，从而对作品表面含义之外的深刻意蕴产生顿悟。

活参的这两个环节，实际上就是顾恺之所说的“迁想妙得”。顾恺之原意是指绘画创作而言，但文学欣赏活动也是相通的。迁想，就是把自己的思想感情移入到对象之中，同对象打成一片，深切体会对象的思想感情。妙得，就是在把握对象的内在生命的基础上，进入美的幽深境界。从而获得象征表现的可能性。

总之，活参既是精神凝聚于艺术形象之中，进行超实用地观赏的过程，同时又是融入自己经验，达到对作品的深刻意蕴彻悟的过程。前者是“忘我”，后者是“自得”。也就是把世俗的旧我失落在、消融在艺术的境界之中，同时在这个境界中发现、拾回获得自由的新我。这是在对象中实现的人的主体性的发现，即实践着、行动着的自我的发现。所以，文艺欣赏的过程，是心灵的自我扬弃的过程，这种过程是在潜移默化之中完成的。正是在这过程中，人的情操得到陶冶，人的情感得到升

华，人格得到提高。如果没有这种扬弃的过程，就不可能实现文艺塑造灵魂、提高自己的目的。

从心理学的角度看，活参就是在审美静观之中，由于充分调动了情感的动力作用，因而使无意识的潜在经验暴露出来。这是以情绪的高能态为特征的、各种心理功能互相渗透、综合发挥作用的创造性思维活动。这里存在两种形式：一是渐进性的，也就是由于对作品进行长久持续的思考，因而在大脑皮层形成定向思路，对新摄入的和已潜沉在大脑的知识经验，在心理高能态中进行新的综合，进而构成渐进性灵感，凝结成对作品的新发现。二是突发性的，也就是对作品进行圆识之后，在大脑中建立了许多暂时联系，并把所有的信息保存着、联系着，使思维处于一触即发的状态。这时，我们对作品虽然不再进行自觉的思考，但一旦被什么现象所引发，就会突然融会贯通，领悟到作品的深刻意蕴，这是大脑已有的知识与潜沉的各类知识单元重新组合，从而脱颖、升华后所出现的瞬间思想闪光和顿悟。

活参和死扣是相对立的。欣赏文艺作品确有两种方法：一种是死扣字面意思或形象的表面含义，这种方法只能得其皮毛，无法领悟艺术的精妙；一

种是欣赏者把自己的经验、情感和思想有机地附加到艺术形象之上，从而在某种程度上参与艺术形象的创造。后面这种方法才是文艺欣赏的正确的方法。活参的本质就是欣赏者在对作品的凝神观照之中，进行心灵的象征表现活动，这就是一种再创造的过程。清代的朱克敬在《瞑庵杂识》卷二中就明确指出：读诗不必苦牵文义，“诗之托兴，与《易》之观象略同。观《易》者不必泥定爻词，读诗者何必苦牵文义。尊序废序，皆客气耳。余尝作无题诗，示一契友，使测所指，友竟茫然。夫以同时之人，至契之友，尚不能知其意之所在，而谓千载之下，悬拟臆断，能得古人之心，不亦诬乎。”这后半段议论太绝对化了，但他指出读诗不必苦牵文义，则是深得艺术之妙的。而且非独读诗而然，其他文学作品的欣赏也不例外。王夫之说过：“作者用一致之思，读者各以其情而自得。”谭献说：“作者之心未必然，而读者之心何必不然。”以上这些意见都是深谙文艺欣赏的特殊规律的。我们强调活参的方法，正是遵循审美创造性的客观规律。

优秀作品的深刻意蕴产生于作家艺术家心灵深处的生命的搏动，同时也只有在欣赏者的心灵深处才获得永恒的生命力。因此，真正的鉴赏家既是善

于在作品中发现通往艺术家深层心理的幽秘殿堂的人，又是敢于敞开自己的灵魂，在心灵的象征表现的活动中实现自我本质的人。而欣赏者通过活参，就可以进入到艺术的妙不可言、意味无穷的世界，超过文字的界域，把艺术的精灵唤醒，它将为我们打开一道道想象之门，让我们的心灵尽情领略这神奇世界的无尽风光，同时也使我们获得精神的解放、情感的升华、人格的提高。

六

例证分析

1．心灵悲剧的两种范式

——《蒹葭》与《将仲子》

《蒹葭》和《将仲子》是《诗经》中两首著名的情诗。它们出现在《诗经》的时代，似乎可以说是一个奇迹。因为，人类最初只能表达低级感官能够感受的经验，尔后才能表达高级的审美经验；最初只能表现简单的情绪活动，尔后才能表现复杂微妙的高级情感；最初只能呼喊出肉体的痛苦，尔后才能发抒心灵的悲剧。但是在那么久远的年代，《蒹葭》和《将仲子》表现的却是一种复杂、微妙的情感矛盾，是一种高级的审美经验，是心灵的悲剧。当时的艺术还处于草创的阶段，而这两首诗却那么契合艺术美学的原理。总之，这两首诗已经包

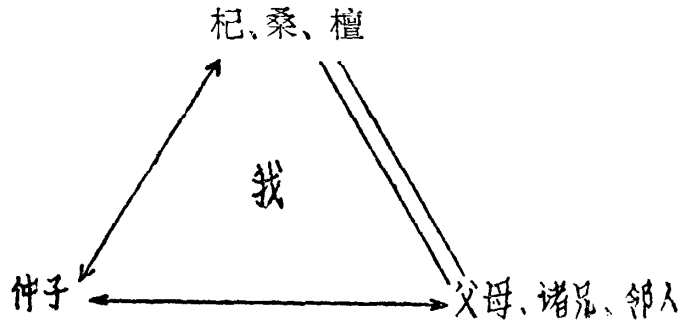
含有近代意义的审美特性，它们奠定了中国文学的伦理和美学的通则。中国文学的伦理观是重人伦、成教化，因此中国文学是主情的，但这是一种有节制的情感表现。这两首诗所表现的情感矛盾，正体现了这种伦理通则。同时这两首诗的情感表现的客观化和距离化两个特点，也正体现了中国美学的通则。

首先，我们从这两首诗的比兴手法来看看情感的客观化。《蒹葭》一诗表现的是一种怀念、追求的迷惘与感伤。它以“蒹葭”和“白露”作为起兴，“蒹葭”就是芦苇，开花时一片白茫茫，加上“白露为霜”的笼罩，便构成一种苍茫、朦胧的氛围，给人怅惘的感受。这与诗的情感基调十分协调，恰成映衬。实际上，诗人的感情借着“蒹葭”、“白露”的比兴而客观化了。因此，读者能够具体、感性地体验诗人的情感世界。《将仲子》一诗写了三种植物：杞树、桑树、檀树。据推测，这些都是古人十分珍贵的树种，它们的出现完全是情感表现的需要，是诗人情感客观化的手段。诗中表现的是一个少女初恋时又喜又惊的心理状态。这个少女由于怀恋着“仲子”，下意识地感觉所爱的人将来她家幽会，这时，初恋的恐惧感徒然上升，她害

怕被周围的父母、诸兄及乡邻发现和责备，于是她虚构了各种可能的危险情景，从《诗经》的许多情诗可以看出，在那个时代，男女之间的爱情还是相对自由的。因此，她们的爱情行为足以引起父母、诸兄、乡邻惊动和反对的便主要是因此可能带来的对他们利益的损害。这个少女很自然就联想起当时人们十分贵重的植物，耽心“仲子”前来幽会时会因为“逾里”、“逾墙”、“逾园”而损坏杞、桑、檀，引起父母、诸兄、乡邻的惊动和责备。所以，她急切地对她的所爱提出一系列的“无逾”、“无折”的央求。这当然是一种莫名的恐惧，无端的忧虑，是这个少女内心矛盾的虚托，心造的担忧，在这个少女的内心独白中，杞、桑、檀的出现，只是她的无端恐惧感的外射。

其次，我们再从意象的角度看看两首诗的情感表现的距离化。《将仲子》一诗通过三组意象的巧妙组合把抒情主人公的内心矛盾戏剧化了，从而使它的情感表现获得美学“距离”的效果。诗中有三类意象：一是仲子；二是杞、桑、檀；三是父母、诸兄、邻人。这三组意象的结构呈等边三角形，仲子与杞、桑、檀处于对立的地位，仲子与父母、诸兄、邻人也处于对立的地位，而杞、桑、檀与

父母、诸兄、邻人则处于同一的地位，隐而不现的抒情主人公（我）形象就处在意象三角形结构的中心，陷于进退维谷的境地。这种意象结构可以图示如下：



在抒情主人公（我）的心灵世界里，仲子是爱的对象，父母、诸兄、邻人是恐的对象，而杞、桑、檀则是联系这两种情感的中介物。她的情感就在这个三角形结构中徘徊，形成情感发展的否定之否定的三段论式。具体说来就是：首先，她站在仲子的对立面，保护杞、桑、檀；继而她又否定了对杞、桑、檀的爱护，而表露她对父母、诸兄、邻人的畏恐；最后又以对仲子的爱恋对抗对父母、诸兄、邻人的畏恐。这样，她的感情经历了“之”字形的波折之后，就陷入了无法挣脱的激烈冲突的漩涡。很明显，这是一幕复杂、微妙的内心戏剧。这一情感表现的戏剧化，大大加强了《将仲子》一诗的情感的

魅力。《蒹葭》的意象组合则完全不一样。“伊人”的意象与“蒹葭”、“白露”的意象贯穿全诗的始终。而它们之间是主从关系，后者是前者的背景气氛，是为前者服务的，它使“伊人”的意象距离化、朦胧化。用比喻来说，“蒹葭”、“白露”的意象所构成的朦胧气氛犹如罩在“伊人”这朵花上的一层雾，披在“伊人”这一美女头上的一幅薄纱，使人产生一种雾里看花、帘中窥美的感受。

《蒹葭》与《将仲子》的内容是纯情的表现，是中国古代情诗的滥觞。诗中表现的是两种情感状态：一是不确定情感（只可意会、不可言传的朦胧情感），一是杂揉情感。它们都是人类的高级情感。这两首诗不仅使我们看到初民的精神生活以及时代、民族的痕迹，而且还是我们洞见人类灵魂秘密的两个窗口。《蒹葭》中的“伊人”是美好理想的象征，这种理想可遇而不可求，可望而不可及。《将仲子》中的仲子是爱的寄托，要爱而又不能放任地去爱，面临种种压抑和威胁。这就是两首诗的主调。它们分别是理想与现实、感情与理智的两大矛盾。这两大矛盾是长期困扰人类心灵的两种基本的内心冲突的内容。人除了肉体的痛苦外，更大的痛苦是灵魂的痛苦，是心灵的悲剧。所以马克思认为

理想社会的标帜是人道主义与自然主义的统一。这种统一就是上述困扰人类心灵的两大矛盾的真正解决。《蒹葭》与《将仲子》为我们提供了人类心灵悲剧的两种范式。这就是两首诗所蕴含的哲学意味。从心理学角度看，诗中展现的是两种心态：企恋与内心戏剧。《蒹葭》所表现的企恋是人类追求真、善、美的最高境界的象征。人类的历史是一部不尽地追求和自我完善的历史，人类世世代代繁衍无穷，他们的追求也是永无止境的。哲学认识论中的真理、科学中的规律、伦理学中的人格完善、美学中的纯美……，这些都是一种既可及又不可及的理想境界。人类每前进一步都在接近这一境界，然而又永远无法达到它的终极彼岸。人类就是在这不断的追求中经受着各种苦难和欢乐，在这种追求中提高自己，完善自己，一步步地向着真、善、美靠拢。《蒹葭》正是以这种可望而又不可及的矛盾冲突的心境构成审美境界的。这一象征着真、善、美的极境的“伊人”有着无穷的诱惑力，引导人类世世代代去追求它，同时也赋予这首诗以不朽的生命。《将仲子》所表现的内心戏剧是人类内心世界中情理冲突、灵肉交战的象征。我们知道，人是自然属性与社会属性、感性与理性、感情与理智的对

立统一。在这个统一体中，统一是暂时的，矛盾对立则是绝对的，人类的内心世界总是时时充满着这两类辩证因素的冲突，人心常常是不平静的。这种矛盾冲突是人类情感生活的基本动力。人在各种精神生活领域中都常常面临着这种难以摆脱的冲突，尤其在爱情生活中表现得更为集中、突出。《将仲子》所展示的当然是一个少女初恋时的内心戏剧的图画。但它有极大的普遍性。我们的先民早已感受到“人言”的力量，体验到人生受到这种力量威迫而不能自主的烦恼。这种微妙的心理体验是文明社会的产物。“人言”是社会理性的象征，人类一切本能的欲望、情绪的活动，无不受着各种“人言”的制约。人类就是生活在“人言”的世界里，承受着各种“人言”的桎梏在苦苦挣扎着。“人言”是一种无形的支配力量，它比之有形的力量还要强大和可怕。人的生命的自然程序，人的一切感性行为，都因“人言”的权威而理性化。它把人的原欲引上社会规范规定的路径，使人由本能人变为社会人，然而它也因此使人类陷入各种困扰和苦恼。

总之，《蒹葭》和《将仲子》表现了两种典型的心态。企恋的心态是人类改造环境、支配自然的心理动力。因为人类正是在追求理想生活的热情的驱

使下百折不挠地改造着客观世界。内心戏剧的心态则是人类改造自己、达到自我与自然的和谐的心理动力。因为人类正是不断地用逐渐提高的理性与粗野的本能和情欲进行斗争，从而不断地提高自己、完善自己，使自己与社会获得均衡。所以人类一方面在改造客观世界，另一方面也在改造主观世界。这才是人类生活的完整概念。在这种完整概念的人类生活中，人类的行为实际上可以分为两大类：一是主动的进取，一是被动的顺应。它们是相辅相成、缺一不可的。《蒹葭》和《将仲子》正分别再现了人类的这两种行为模式。因此，它们又可以成为激发读者积极行动和谨慎反省的热情的一种暗示。

综上所述，《蒹葭》与《将仲子》分别表现了人类的两种困扰、两种心态和两种行为方式。整个人生就是在这两种困扰的进退维谷的两难境遇中，在无望的企恋、解不开的内心冲突的心境中，在痛苦的追求和无可奈何的适应的无穷往复、不尽循环中度过的。而这就是人类最深刻的悲剧。正因为这样，这两首诗就成为人类悲剧情调的象征形式，它们为中国抒情诗定下一个重要的基调——人生的悲剧情调。

《诗经》是中国文学史上第一部诗歌总集，是至今可见的文学创作的完整的原始形态。它孕育并繁衍中国历代文学的传统，其重要性恰似古希腊的戏剧和史诗之于欧洲文学的传统。因此，要了解中国文学，就不能不读《诗经》。而从文学欣赏的角度看，通过《诗经》的艺术世界，人们可以发现宇宙人生的奥秘和人类心灵的奇幻。《诗经》中的《国风》和《小雅》的多数篇章都是灵魂痛苦的呼喊，人类的基本情感活动几乎都在《诗经》中得到某种形式的表现，它为历代诗人提供了表现各种情感的范型。抒情诗在《诗经》时代就达到使人惊奇的成熟地步，这是令人深思的。

2.《离骚》探胜

《离骚》是一首用生命写成的规模宏大的伟大诗篇。欣赏《离骚》之前，我们必须做好如下准备工作：首先要有历史知识的准备，也即要了解春秋战国时期的政治、文化以及楚国的情况，掌握一定的草木禽鸟和神话传说等方面的有关知识。其次要

有语言、音韵知识方面的准备，也即了解楚辞的体裁特点，掌握楚辞的音韵和楚国方言等知识。但是更为重要的是我们的心灵要进入欣赏伟大诗篇的情境，我们仿佛坐在宇宙这个大剧场当中，忘记了时间和空间的阻隔，抛弃身旁纠缠的杂务纷思，闭目屏息地谛听诗人的歌唱，聚精会神地欣赏披彩虹、挟雷电的灵魂的戏剧。诗人犹如一个顶天立地的巨人，他面对着胸怀坦荡的长空，面对着洞察一切的日月，面对着公正无私的历史，引颈长啸、声震寰宇。一切都融化了，消逝了，只剩下诗人与我灵魂的共鸣。这时，我们的整个心灵都被诗人的声音占住了、充彻了，我们仿佛看到诗人在慢慢地向我们走来了。他是一位形容枯瘦的老人，在辰阳山中，在湘江泽畔，徘徊吟唱着。他怀着满腔的悲愤和不平，他蒙受着巨大的冤屈和痛苦的熬煎。他，不就是我的朋友、我的父辈、我的师长吗？他的痛苦就是我的痛苦，因此，他的歌声也就化成了我的歌声了。唱着唱着，我也唱出了自己的忧患和沉思。

听完诗人的吟唱之后，我们就会产生这样的直觉印象：这是一个多么奇诡丰富而又意味深长的艺术胜境啊！

它所展示的是这样的美学境界——人神混杂，

瑰奇雄伟，情天意海，波谲云诡。

在诗中，日月风雷供诗人自由驱遣，寥廓天宇任诗人随兴遨游；在诗中，我们听到了诗人与神对话，互传心曲，看到了诗人上下求索，天地浑一。在诗中，花草禽鸟，玉龙鸾凤，构成一幅绚烂的画卷；既忠且怨，欲去又恋，形成一曲愁肠百结的咏叹。

那里面的艺术，节奏回荡，文辞悽婉。有大开大合的笔法，也有大起大落的对比。它们表现一个伟大的悲剧、一种深广的忧愤。诗人追求理想，上天入地，顽强求索，却一直找不到实现理想的机会，这是人间的悲剧。诗人内美好修、高风亮节，但却彷徨歧路、孤寂苦闷，始终得不到时人的理解和同情，这是千古的浩叹。

全诗可分为三大部分：第一部分为“述怀”。诗人痛苦地申诉，剖明心迹，吐露忧怨，希望获得世人的理解和同情，表现出诗人遭遇不幸仍然尽忠矢志的崇高人格。第二部分为“追求”。诗人上下求索，寻找同道，以实施他的“美政”理想。表现出诗人追求真理的顽强精神。第三部分为“幻灭”。诗人发出绝望的呼喊，国家将破，人莫我知，走投无路，唯有以一死向现实作出最后的挑

战。表现出诗人宁为玉碎，不为瓦全的伟大气节。它们组成伟大诗人心灵音乐的三部曲。最后的“乱”辞是这支音乐的尾声，对全诗的内容作了概括。

似乎可以做出这样的概括：《离骚》以其空前的规模和气势，生动再现了屈原的人格力量、爱国情怀及其与社会对立所引起的情感矛盾的浩荡波澜。它是封建时代知识分子的正直人格的巨型雕塑，它是中华民族爱国志士的苦恋情操的交响乐，它是人类心灵的辩证运动和苦难历程的巨幅图画。

司马迁说过：“屈原之作《离骚》，盖自怨生也。”① “怨”是屈原创作《离骚》的情感动力，也是《离骚》丰富的情感内容的核心。李维祯指出屈赋的特点是：“凄欷紧素，使人情事欲绝，涕泣横集”②，所见略同。因此，郭沫若称《离骚》为“以烦恼为主题的一部回旋曲”。正是这个“怨”字，凝结了《离骚》的永恒普遍的魅力。钱钟书先生的《管锥编》对《离骚》的“怨”有过精彩的阐发：“弃置而复依恋，无可忍而又不忍；欲去还留，难留而亦不易去。即身离故都而去矣，一息尚存，此心安放？江湖魏阙，哀郢怀沙，‘骚’终未

①《史记·屈原贾生列传》。

②朱熹：《楚辞集注·李维祯序》。

‘离’而愁将焉避！”“宁流浪而犹流连，其唯以死亡为逃亡乎！故‘从彭咸之所居’为一归宿焉。思绪曲折，文澜往复；司空图《诗品·委曲》之‘似往已回’，庶几及其徘恻缠绵之致。”“读之如睹其郁结蹇产，念念不忘，重言曾欷，危涕坠心。旷百世而相感，诚哉其为‘哀怨起骚人”。这几段文字既是读《骚》之印象，也是“旷百世而相慰”的生发。千年之后。《离骚》之“怨”仍能激发如此深刻沉痛的共鸣，其典型性岂不令人深思！

总之，《离骚》想象丰富，境界恢宏，情诚怨深，整体和谐。它的构思纵横驰骛，象宇宙一样寥廓；它的形象和语言精彩绝艳，象云霞一样绚丽；它的思想感情跌宕变化，象黄河九曲，汹涌澎湃而又回旋往复；它的风格幽深含蓄，象箫管笛音，委婉隐约。其内容的伟大崇高和艺术的成熟入化，堪称划时代的巨著。

读完《离骚》，谁能不为诗人那为国奋斗、为国献身的爱国热情所感染；谁能不为他的独立不迁的崇高人格所激荡；又有谁能不为诗人的悲剧命运洒下同情的眼泪，能不与他的百叠回肠般的情感矛盾发生深深的共鸣；更有谁能不为诗中的丰富想象、瑰奇境界和华美语言而击节赞叹。《离骚》正

是以这些思想感情的力量和美学的魅力吸引着世世代代的读者，它所闪耀的历史的光芒和美学的光芒，堪与日月争辉。

二千多年来，不知有多少优美的形容词加在《离骚》上面，又有多少英雄豪杰为它发出真诚的赞叹。但是，美丽的辞藻不能增加它的伟大，真诚的赞叹无助于延伸它的不朽，它的伟大和不朽是存在于《离骚》自身的实体。因此，还是让我们回到《离骚》内在秘密的探寻上。

1.《离骚》的逻辑结构

初读《离骚》，会感到似乎没有头绪，多读几遍之后，我们就会发现它有一种回旋往复的感情节奏。但是，如果再进一步仔细的分析和思考，又可以发现它隐伏着一个庞大的逻辑结构。

诚然，屈原所处的时代还不是文学的自觉时代，屈原的创作在某种程度上还是一种不自觉的艺术加工，而且《离骚》所表现的是一种“剪不断，理还乱”的情感湍流，因而难免有时“郁结蹇产，重言曾欷，前后失照”，但由于优秀作品的情理统一性和艺术完整性规律起作用，因此，纵观《离骚》全诗，我们还是可以感受到一种巨大的逻辑力

量。它把叙事与抒情融为一体，现实过程的叙述与心灵历程的再现水乳交融，处处表现出现实生活的矛盾对立和诗人情感的辩证运动，从而构成一个庞大而有序的逻辑结构。

全诗隐伏着两条基本的逻辑线索：一为现实的矛盾斗争的过程；二为心灵的辩证运动的历程。前者为副线，后者是主线。

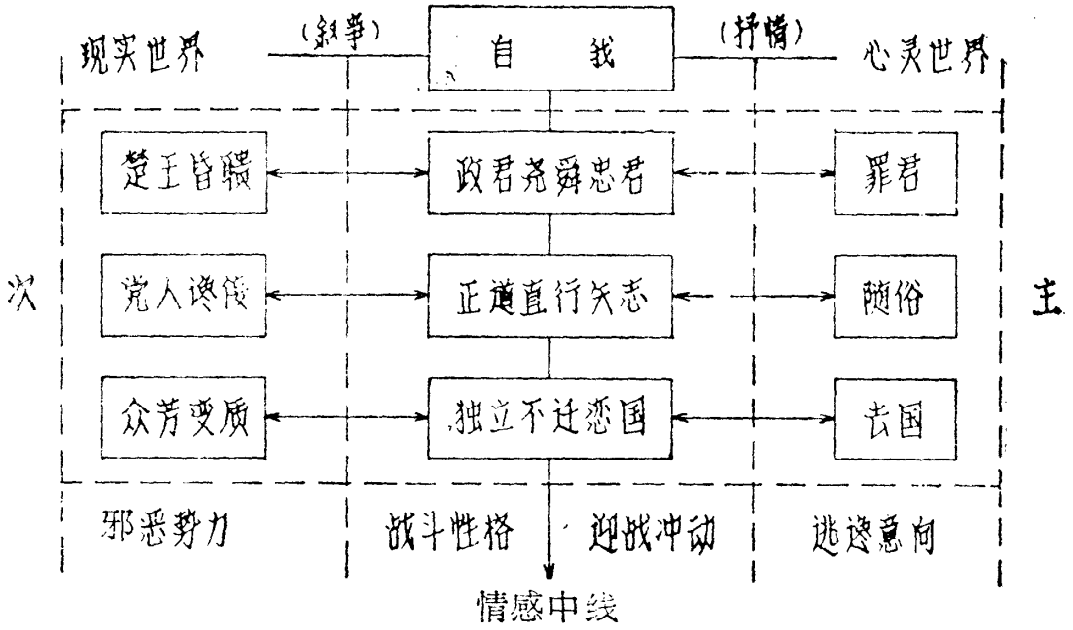
现实过程几乎概括了诗人的一生：出身、少年时代的学习、修养和抱负以及后来所遇到的各种挫折，最后选定以死向现实抗议的结局。这个过程的公式是：内美好修⟶节节受挫⟶上下求索⟶以身殉国。

心灵的历程再现了诗人复杂的情感冲突，经历几个情感的波折，最后形成感情的瀑布和漩涡。这个过程的公式是：满怀热情⟶失望痛苦⟶徬徨往复⟶绝望决裂。

在现实过程的叙述中，诗人的“自我”面对着三种基本的矛盾冲突：一是“致君尧舜上”的努力与昏聩楚王的“不察”和排斥的矛盾；二是正道直行与党人的谗佞的对立；三是独立不迁与众芳变质的对立。在心灵历程的表现中，诗人的“自我”也面对着三种基本的矛盾冲突：一是忠君与罪君的内

心冲突；二是矢志与随俗的内心冲突；三是恋国与去国的内心冲突。这两类矛盾冲突的线索交织一起，相辅相成，形成全诗的情感中线。沿着这条情感中线，各种现实矛盾和内心冲突渐次展开，波澜叠起，境界万千，诗人的“自我形象”也逐渐显露和完成。

现在，我们可以把《离骚》的逻辑结构，绘成图表，显示如下：



2.《离骚》的意象

《离骚》的意象是绚烂多姿、极其丰富的。王逸《楚辞章句·离骚序》中说：“《离骚》之文，依《诗》取兴，引类譬喻。故善鸟鱼草以比忠贞，恶禽臭物以比谗佞，灵脩美人以媲于君，宓妃佚女

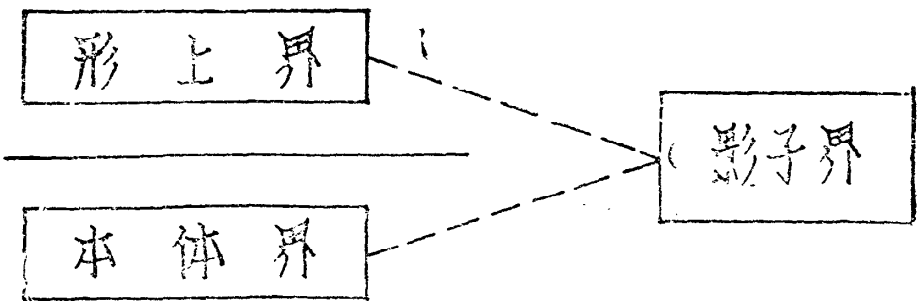
以譬贤臣，虬龙鸾凤以比君子，飘风云霓以为小人。”这里对《离骚》的意象作了直观式的描述。

如果细加分析，我们就可以发现《离骚》包含着三大意象群：一是人事的意象群，二是花草禽鸟的意象群，三是神仙传说的意象群。而每一个意象群都可以分为互相对立的两组，即肯定性与否定性两组。比如，人事的意象群中，肯定性的意象就是诗人自我以及他在政治上的楷模尧、舜、禹、汤、文王、鲧等；否定性的意象就是昏聩的君王、谗佞的党人、变质的同僚和弟子以及不能理解自己的亲人女婆。在花草禽鸟的意象群中，肯定性的意象包含：江离、芷、秋兰、宿莽、木兰、菌桂、惠茞、秋菊、木根、薜荔、芙蓉、芰荷、琼枝以及鸷鸟等；否定性的意象包括：荼、蒙、艾、椒、榝以及鸠鸟、雄鸠等。在神仙传说的意象群中，肯定性意象有：玉虬、鹥、羲和、望舒、飞廉、鸾皇、雷师、丰隆、高帝、少康、二姚、百神、西皇、伊尹、皋陶、傅说、武丁、子牙、文王、宁戚、齐桓、彭咸等；否定性意象有：帝阍、宓妃、蹇脩、简狄、灵氛、巫咸等。以上这三个意象群的内在矛盾性，暗示着诗人的情感矛盾无时不在、无处不在。

《离骚》的三大意象群构成了三个世界：人事

意象群构成现实世界，它是诗人生命痛苦的土壤。花草禽鸟的意象群构成象征的世界，它是诗人高洁人格的投影。神仙传说的意象群构成超现实的世界，它是诗人企图超世拔俗，迈向真、善、美境界的幻象。总之，《离骚》的意象三界都是诗人苦难灵魂的客观化，从心理学的角度看，它们分别导源于三种心理功能，即感知的功能、投射的功能、升华的功能。

那末《离骚》的意象三界之间的关系怎样呢？由于它们都是诗人苦难灵魂的客观化，因此它们都来源于诗人对现实生活的审美感受，是一而三的，也即它们是一个东西的三种形态。正如元稹说的："骚人作而怨愤之态繁"①，它们都是诗人的"怨愤之态"。人事的意象群是诗人"怨愤之态"的本体界，花草禽鸟的意象群是诗人"怨愤之态"的影子界，神仙传说的意象群是诗人的"怨愤之态"的形上界。它们之间的关系可以绘成如下图：



①《元氏长庆集》卷五十六，《唐故工部员外郎杜君墓系铭并序》。

这种意象结构向人们暗示着诗人的灵魂在上天入地地挣扎，暗示着诗人的痛苦如影随形、弥漫宇宙。正如明代黄汝亨所说：屈原赋使“六合之大，万类之广，耳目之所览睹，上极苍苍，下极林林，凄风苦雨，郁结于气，宣㠯于声，昆化工殴，岂文人雕刻之末技，词家模拟之艳辞哉！参于《骚》可以怨……”①。

《离骚》的这种意象结构的规模是极其宏伟的，它的空间感和时间感也是空前的。这只有但丁的《神曲》可以与之比美。刘勰云：“才高者苑其鸿裁”，今天，我们欣赏《离骚》，就应着眼于这种伟大的“鸿裁”（格局），也即庞大的逻辑结构和意象结构，而不是仅仅注视它的细部技巧。

3.《离骚》的情感表现

文学的一个重要的职能是表现人性美和人情美。性格的塑造和情感的表现是达到这一目标的两个基本途径。如果说西方文学在性格塑造方面总的说优越于我们，因为它们受希腊文学的史诗传统的恩泽，那末，中国文学则更擅长于情感表现，在

①《楚辞章句》卷十七黄《序》。

这方面积累了丰富的经验，因为中国文学受《诗经》、《楚辞》的抒情传统的恩泽。

《离骚》的艺术美除了表现在它的庞大的逻辑结构和瑰丽雄伟的意境形象外。更主要的表现在抒情的高超艺术上。《离骚》的情感表现艺术有如下一些特点：

第一是语调的统一。《离骚》的情感表现基本上是用哭诉的语调写成的。从心理学的角度说，一切哭的实质都是自己无力解脱痛苦，呼唤祈求他人帮助以解脱痛苦的一种对外活动。在《离骚》中，诗人好象是面对着亲人、朋友、知音，面对着公正无私的宇宙洪荒，诉说着他的不幸、痛苦、忧怨和不平。这种哭诉求援的语调贯穿诗的始终，未曾中断或转移。因此，尽管诗中的情感内容是很丰富的。但却有统一的语言色彩，形成一个统一的语言情境，从而强化了全诗的整体性效果。另一方面，这种哭诉求援的语调使人感到亲切。尽管诗中的政治倾向很强烈，但不会产生强制、训诫的感觉，大大增强情绪的感染力。这种语调容易诱导读者进入“抒情的出色状态”，容易激发读者的同情心。

第二，抒情中夹杂着行动和对话的描写，使抒情过程形成情节性的变化，全诗在抒情的行程中，

描写了一次对话，即女媭的责备与诗人向舜帝的陈诉、两次问卜：第一次“命灵氛为余占卜”，灵氛劝他远行；第二次是向巫咸问卜，“巫咸将夕降兮，怀椒糈而要之”，巫咸也劝其去国寻求同道以施展抱负。同时描写了诗人的三次飞行：第一次飞行开始在第四十六节，“驷玉虬以乘鹥兮，溘埃风余上征”，诗人开始踏上上下求索的道路，但由于浮云蔽日，天门紧闭，于是诗人失望地结束了第一次飞行。诗人寻找明主失败，但仍不甘心，转而追求同道，于是进行第二次飞行，从“朝吾将济于白水兮”至“余焉能忍与此终古”都是描写第二次飞行的过程。第二次飞行失败后，诗人决不与世浮沉，现实的情况已使他绝望，要不同流合污，唯有离开一途，所以诗人又振作起来，坚定信心，重上追求寻觅的道路。诗人进行了第三次飞行，但诗人“忽临睨夫旧乡”，内心升腾起强烈的故土之情，他的感情突然发生了180度的转弯，终于离不开自己的祖国，而结束了第三次飞行。第三次飞行的场面描写得轰轰烈烈，诗人的去国意向似乎死心塌地，但实际上经不起故国之思的一击，转变得如此突然，强烈衬托出诗人爱国情感的深沉，震撼着读者的心灵。至此，诗人的自我失落、融汇到国家、民族的

大洋中去。爱国的热情战胜了去国的意向，诗人决心生为祖国奋斗、死为祖国献身。在第二次飞行中，又包含着三次求女的过程：第一次追求的对象是宓妃，但她“虽信美而无礼兮，来违弃而改求”，第一次追求失败了。第二次追求的对象是“有娀之佚女”，但因为犹豫不决，所以落在别人的后面，终于仍以追求失败告终。于是诗人又向“虞之二姚”进行第三次追求，由于“理弱而媒拙兮，恐导言之不固”，追求也失败了。总之，一次对话、两次问卜、三次飞行以及三次追求的失败的情节性描写，形成了《离骚》的外在节奏感。实际上，女媭、灵氛、巫咸的话以及三次飞行的情景都是诗人否定性人格的化身，是诗人潜意识中逃逸意向的表现，也就是诗人内心矛盾的反映。全诗始终贯穿着两种力量、两种动机、两种价值观念的冲突，这是一种内在的、无形的心理冲突，但诗人通过外在的、有形的情节性描写表现出来，这不仅使全诗的抒情艺术曲折、生动，而且使诗的情感内容含蓄蕴藉，富有情味。

第三，《离骚》的抒情还具有内在的情感节奏。我们可以把《离骚》的抒情过程看成是一般从诗人胸中源源而出的情感流，这股情感流的特点是

汹涌澎湃而又回旋往复。它在行进中掀起了许多浪峰，它的浪迹波痕勾画出诗人心灵的波折，它的回荡的节奏表现出诗人抒情艺术的超凡。

《离骚》情感流的流程包含着三个大潮。第一大潮在第一部分，围绕着忠贞与谗佞的现实冲突掀起一个感情的大波。第二大潮在第二部分，围绕着诗人上下求索、寻找通向“哲王”的道路而与各种各样的阻挠、困难进行斗争的过程，掀起又一个感情的大波。第三部分围绕着离开故国另求贤主的意向与怀恋故都的爱国情热的矛盾冲突的描写，而形成感情发展的第三个大波。这三次悲剧情感的大潮一浪比一浪高。开头主要是诉说忠而获咎的委曲，还存在改变局面的信心，所以抒情的状态以述怀、发誓、辩解为主。第二大潮转为诉说求索失败的痛苦。一切努力均告失败，情感矛盾进一步加剧。但还存有实现理想的一线希望。所以抒情的状态以彷徨往复、诉说痛苦为主。到了第三大潮，就进入无可奈何、进退两难的境地。何去何从，是留是去，在此一决，欲去而不忍去，欲留而不得留，诗人的感情矛盾极了，他对现实绝望了。因此，诗的抒情状态反而转为表面上的超脱高昂。痛苦至极反为笑，这是感情的辩证法。最后达到高潮，犹如从高

空跌落下来，形成一个情感的瀑布，把诗人抛入绝望和死亡的深渊。这三次悲剧情感发展的大潮，每次都是以希望始，以失望终。希望和失望回旋往复，就象一曲回环的流水，而不是浅滩之水，急流直泻。

《离骚》情感流程的这种大起大落、回旋往复、逐渐推向高潮，最后如悬流瀑布似地降落的特点，使读者感到既波澜壮阔而又深邃莫测。因为只有深水才有漩涡。同样的，也只有深邃的情感和深刻的感受，才能形成回旋往复的节奏。诗人总是在反复诉说着、分辩着、表白着，生动表现出愁肠百结、欲言难尽的痛苦心态，给人强烈的情感激荡和撞击。

第四，《离骚》的情感表现深刻体现了人类心灵的辩证法。这是诗人对复杂微妙的心理活动洞幽烛微的表现。

《离骚》所表现的不是一种单纯的情感，而是复杂矛盾的杂揉情感，情感矛盾贯穿着全诗的始终，形成情感辩证运动的过程。抒情主人公一方面在埋怨“荃不察余之中情”，另方面却又忍不住要劝谏，并指天誓日地表白“夫唯灵脩之故也”；一方面感到这样下去将没有好结果，想要遗世而自疏，

甚至闪过随波逐流的念头，另一方面却顽强坚持自己的理想和政治主张；一方面他明明看到祖国毫无前途，发出“何怀乎故都”的感慨，但另一方面，他却死也不肯离开祖国。总之，几乎在每一小段甚至每一小节中都包含着两种情感的冲突，而且这种冲突无始无终，到最后仍然没有得到解决，所以只好用自杀来摆脱这一矛盾。黑格尔在谈到生命的辩证法时曾说过：“生命的力量，尤其是心灵的威力，就在于它本身设立矛盾，忍受矛盾、克服矛盾。”①《离骚》的抒情正体现了这种生命辩证法的运动。贯穿《离骚》始终的基本矛盾线索是：诗人追求“美政”的意志力量与社会反追求的现实力量之间的冲突。这个基本冲突经历了三个阶段：第一阶段是追求目标的冲突，即动机冲突；第二阶段是追求过程的冲突，即行为冲突；第三阶段是变态追求的冲突。而在每一阶段中，诗人又不断设立矛盾、忍受矛盾、克服矛盾。这就使情感的辩证运动波澜起伏、曲折有致。

在情感的辩证运动中，还存在一种形为相反，而实相成的现象。例如，死志未决多言死矣，死志

① 黑格尔《美学》第一卷第154页。

已决反不言死；痛苦之始，其辞激烈。痛苦至极，反为平淡。正如俗语所说：乐极生悲，痛苦之极反为笑一样，体现了辩证法中的对立面互相转化的原理。

《离骚》还揭示了抒情主人公的情感辩证运动从量变到质变的过程。诗中展示了两类冲突力量的消长曲线：第一类是个体对社会压迫的抗争，由于社会力量过于强大、未被克服，所以个体的活力，逐渐被削弱。具体表现为失望情绪的增强，实现目标的信心的减弱，最后发出“已矣哉”的感慨。第二类是抒情主人公精神领域中迎战冲动与逃逸意向两种心理力量的对抗。迎战冲动不断受到干扰、阻遏，因而由进攻性转入防御性，诗人的精神支柱由进取性的“前圣”转为防御性的先贤“彭咸”，逃逸意向逐渐加强，最后产生“何怀乎故都”的与世决绝的决心。总之，在诗人情感的辩证运动的过程中，我们可以看到一系列的从量变到质变的发展：诗人的“美政”目标的现实性逐渐减弱，而“国无人莫我知”的寂寞感、失望情绪以及“从彭咸之所居”的死亡观念逐渐增强，从而揭示了抒情主人公以身殉国的必然性。

古人认为：性是水，情是波。人心不平则鸣。

那末是什么因素激起诗人情感的波涛呢？从诗中可以看出：诗人情感发展的动力主要有如下六种：一是国家人民的灾难（“长太息以掩涕兮，哀民生之多艰”、“岂余身之惮殃兮，恐皇舆之败绩”）；二是君王的昏聩（“荃不察余之中情兮，反信谗而齌怒”、“怨灵脩之浩荡兮，终不察夫民心”、“闺中既已邃远兮，哲王又不寤”）；三是小人的攻击（“众皆竞进以贪婪兮，凭不厌乎求索，羌内恕己以量人兮，各兴心而嫉妒”，“众女嫉余之蛾眉兮，谣诼谓余以善淫”）；四是后生的背叛（“哀众芳之芜秽”、“哀高丘之无女”）；五是社会风俗的败坏（“世溷浊而嫉贤兮，好蔽美而称恶”、“世幽昧以眩曜兮，孰云察余之善恶”）；六是亲人的误解（“女媭之婵媛兮，申申其詈予”）。总之，诗人承受着巨大的精神压迫，犹如毒蛇恶鬼在纠缠着诗人，因此，诗人胸中必然激起一阵阵轩然大波，未能消遏。这种描写使全诗的情感辩证运动具有充足的根据。由于抒情主人公坚守着他的人格目标“前圣”，坚守着他的社会理想、政治信念以及人生价值观念，社会的压迫始终未能使抒情主人公崇高人格有丝毫的软化或消蚀。所以这种对抗是尖锐而持久的，最后只能摧毁诗人的肉体。在这场个

体与社会的冲突中，虽然是以个体的消灭告终，但它所表现出来的伟大精神力量却是人类本质的升华，将震荡着万古人类的心灵。

最后，《离骚》空前细致、生动地展现了人类所面临的现实与理想、感情与理智、意识与潜意识等多重矛盾。这些心理冲突错综交织、丰富多采，但它们都围绕着追求的过程而统一起来，形成一个丰富完整的心灵世界。《离骚》不愧是一幅雄伟壮丽的人类心灵的巨幅画卷。

悲剧人物多以心理矛盾的激烈、逼真取胜。《离骚》在表现抒情主人公的情感矛盾的激烈和逼真方面，已经达到了惊人的成熟地步，在表现的细致入微和丰富深刻上令人叹为观止。这是《离骚》能够产生巨大的情感冲击波的重要原因。当然，由于文字古奥，可能会给今天读者的欣赏带来困难。但如果能攻破文字的难关，就可以获得对它的抒情艺术的审美愉悦。

综上所述，庞大有序的逻辑结构、瑰丽雄奇的意象境界以及超乎寻常的情感表现，这些都是构成《离骚》旷古绝伦的艺术美的主要因素。它们的整体和谐充分表现出《离骚》的艺术成就，形成它的

“天然去雕饰”的审美形式。但是《离骚》的不朽，除了它的艺术美具有永恒的魅力外，更重要的在于《离骚》所蕴藏的人性美、人情美。以上所说的各种艺术美的因素，都导向一个目标，即塑造《离骚》的自我形象，这个自我形象所表现出来的人性美和人情美，更具有巨大的荡涤人类灵魂的力量。

4.《离骚》的自我形象

《离骚》所塑造的诗人的自我形象是怎样的呢？纵观全诗，我们不妨作出如下的直观式的描述：满腹经纶、一片赤心、忠君报国、至死不渝、高风亮节、独善其身、上下求索、独立不迁、一腔悲愤，满腹不平、万般委曲、千叠回肠。他是一个矛盾的集合体，但主导面是光明和芬芳。这种描述当然是不能准确反映它的完整形象的，还是让我们进一步地作具体的分析吧！

从思想性质看，《离骚》所塑造的诗人的自我形象是一个有抱负、有作为的爱国政治家的形象。

《离骚》自我形象的思想内容是相当丰富的，包括政治思想、哲学思想、伦理思想、社会思想等，其核心是以“美政”为目标的政治改革论。首

先是举贤授能，反对世卿世禄制度，打破旧贵族对于权位的垄断，选拔真正的贤才实行政治改革，诗中举出历史上许多不拘身份拔举人才的例子。这是针对腐朽的贵族制度而言的。其次是反对统治者骄奢淫佚，提倡兢兢业业遵循法度规则办事，以建立巩固的封建秩序。诗中举出历史的经验教训来告诫楚王，要他效法尧、舜、禹、汤、文、武诸“前圣”，而不要象启、羿、浇、桀、纣等昏君，由于贪图逸乐、荒淫暴虐而遭到灭亡。这是针对当时统治集团的腐化而言的。再者是以民为本的思想，认为统治者必须顺乎民心才能坐稳江山。诗中说：“皇天无私阿兮，览民德焉错辅。夫维圣哲以茂行兮，苟得用此下土”、“长太息以掩涕兮，哀民生之多艰”、“怨灵脩之浩荡兮，终不察夫民心。……瞻前而顾后兮，相观民之计极”。当然，这里的“民”并不是明确指被压迫者的人民，而是奴隶制民主思想的概念范畴。从以上可以看出，诗中所表现的屈原的思想比较接近于孟子的思想体系，但也体现了儒、法融合的倾向。

屈原的政治抱负，他的政治改革论，都是导源于他的爱国思想，他念念不忘楚国的兴亡，对楚国前途抱有深刻的忧虑。他希望致君尧舜，实行贤明

政治、挽救国家的衰亡，振兴楚国，直至统一中国。他的各种政治主张都是振兴楚国的具体药方。这种爱国思想是《离骚》的一条思想红线。

从人格特征来看，《离骚》所塑造的诗人的自我形象是封建时代一个节操高尚的士人形象。

《离骚》自我形象的光彩，主要表现在它的人格特征上。按社会心理学的说法，所谓人格就是个人的持久品性，它代表一种持久有力而又合乎大众化的个人心理的预备状态。《离骚》所塑造的自我形象的人格是一种崇高的人格，它在诗中有丰富的表现。例如：他品行高洁（“纷吾既有此内美兮，又重之以脩能”）、而且满腹经纶（“乘骐骥以驰骋兮，来吾道夫先路”）；他具有超世拔俗的素质（“謇吾法夫前脩兮，非世俗之所服”），因此他能正道直行（“余固知謇謇之为患兮，忍而不能舍也”）；他对楚国的君王怀着一片赤心（“指九天以为正兮，夫唯灵脩之故也”），因此他为国家竭忠尽智（“岂余身之惮殃兮，恐皇舆之败绩”）；他为实现理想而四处奔波，发出“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”的誓言，虽罹患而百折不挠，表示“苟余情其信姱以练要兮，长顑颔亦何伤”的决心；他坚信“鸷鸟之不群兮，自前世而固

然”，因而表现出“虽不周于今之人兮，愿依彭咸之遗则”的独立不迁的气节；他坚信“伏清白以死直兮，固前圣之所厚”，因而产生“不吾知其亦已兮，苟余情其信芳”的洁身自好的志愿；他具有“虽体解吾犹未变兮，岂余心之可惩”的斗争到底的决心，表现出“亦余心之所善兮，虽九死其犹未悔”的宁死不屈的精神。以上这些人格因素并不仅仅是一种内心世界的精神状态，而且表现在行动描写上，它们是以诗人的生命来完成的。他的三次“求女”，三次飞行，最后决心以死殉自己的理想，这不正是诗人崇高人格的生动表现吗？诗人的肉体最后走向了死亡，然而他真正的生命，他的人格，却走向真理、走向永恒！

从上述各种人格因素的综合可以看出：《离骚》自我形象的最主要人格特征，可以用“诚”、“气”、“节”三个字来概括。“诚”就是真诚、忠贞。到了不计个人得失、不顾遭遇悲惨、置生死于度外的地步；“气”就是进取、追求，有着强烈的、不可遏止的对于理想（真理）的求索精神，虽然羽折翎落，滴着鲜血，仍然苦苦挣扎；“节”就是独立、坚定的节操，决不向恶势力屈服，不与世俗同流合污，决不妥协投降，誓死不渝地忠于自己

的事业和理想。这完全是封建时代受人景仰的士人的高尚人格。

从情感基调看，《离骚》所塑造的自我形象是一个苦恋着祖国的时代弃儿的形象。

《离骚》的抒情行程包含着丰富的情态：有真诚的剖白、有捶胸顿足的起誓、有满怀委曲的辩解、有无可奈何的自慰、有不可抑止的怒斥，还有怨怼、责备、厌恶、自信、自叹、悔恨、不平、悲伤、绝望、眷恋等等，它们构成一幅生动的情感的画图。但是，《离骚》的基本情感内容则是这样三类：一是遗弃感，这是一种忠贞遭弃、壮志难酬的痛苦；二是离异心，这是一种上下求索、彷徨歧路的迷惘；三是故国情，这是一种报国无门、但仍忠于祖国、宁死也不离开故土的苦恋。这三种类型的情思表现为三条情感冲突的基本线索：一是忠君与罪君的冲突、二是矢志与随俗的冲突、三是恋国与去国的冲突。冲突的结果是忠君思想战胜了罪君意向，矢志的毅力战胜随俗的意向，恋国的感情战胜了去国的意向。但这仅是一种内在的心理趋向，现实的矛盾并没有解决。“乱”辞中概括了抒情主人公的两大悲哀：既未能拯救国家的危亡，也未能获得社会的理解和支持。国难全、志难酬、世俗沉

睡、人莫我知，唯有捐躯全节是其唯一的出路。他是一个痛苦的时代弃儿，因此，全诗彻头彻尾贯穿着深沉而又强烈的历史性悲剧情调。总之，抒情主人公的人格结构的核心是一个“恋”字，即对祖国的爱恋。他的情感矛盾的基本状态则是一个“苦”字，即壮志难酬、人莫我知的痛苦。很明显，从情感性质的角度看，《离骚》又可以说是一支苦恋式的咏叹调。

诚然，李白的“哀怨起骚人”概括了《离骚》情感内容的重要特点。这一说法影响很大，对中国抒情诗长期产生潜移默化的作用。但是，《离骚》的哀怨之中包含着壮烈。且不说它的规模、境界和气势十分壮阔，给诗中的哀怨之情形成一个吞纳宇宙的构架，而且诗中处处流贯着一种“浩然之气”，一种为真理、为理想而斗争的顶天立地、气吞山河的胸襟情怀，一种为真理而献身的壮烈的激情。因此，它不仅给人以哀怨悱恻的美，而且给人崇高的悲剧美。

综合以上三个方面的分析即可对《离骚》所塑造的自我形象的基本性质作出比较完整的判断：这是一个独立不迁、忠于祖国、为振兴楚国而痛苦追求“美政”、至死不渝的先秦进步政治家的形象。

这个自我形象是一个多侧面的综合体，是丰富的性格整体，而不是某种品质或概念的形象显现。因此，它有丰富的性格内涵，人们可以对它作出多种解释。我们采用先分析后综合的方法，首先分别从三个方面分析自我形象的性质，然后再综合为对这个自我形象的总体认识。这三个方面的性格内容当然有相对独立的意义，因而它具有多方面的典型性。但是这一特点也使我们认识自我形象的基本性质时发生一定的困难。也就是人们很容易突出它的性格内涵中的某一方面。并据此判断它的基本性质。历史上对《离骚》自我形象的认识的演变及各种歧义，就是一个证明。所以，我们在认识《离骚》的自我形象时别忘记了综合，要把它看成是一个性格整体，而不是多种形象的重叠。这样我们就可以看到它是一个先秦时代进步政治家的形象，这是一个具体的历史的存在。那末，这个形象的进步性和局限性便显而易见了。同时还应该看到，这个形象缺乏独特个性的生动形态，因而它具有较大的普遍性、抽象性。这是早期抒情诗的特点。《诗经》中的抒情诗的自我形象还是隐而不显的，《离骚》才第一次塑造了完备的自我形象，但还缺乏个性的生动性。到了魏晋，文学的个性才逐渐明显起

来，这是随着人的自我意识的发展和文学的自觉时代的到来而形成的。《离骚》自我形象的这一特点从文学发展观来说，当然是初级阶段的一种表现，但它也使《离骚》具有更多的象征功能。

总之，《离骚》的自我形象本身就是一首优美的诗，它所蕴含的思想美、人格美和情感美，就是《离骚》内含的美学素质。这种深刻的美的内质与自然和谐的审美形式的高度统一，使《离骚》具有永久的生命力。而艺术生命力的根柢在于它的象征功能．因此，我们就要进一步探求《离骚》的象征意蕴。

5.《离骚》的象征意蕴

《离骚》是一首永远激动人心的诗，它包含着丰富深刻的象征意蕴。因此能为世世代代读者的心灵提供无穷无尽的象征形式。这种象征意蕴就隐藏在《离骚》的自我形象之中。也就是自我形象中的那个崇高的悲剧灵魂。那末，这个悲剧灵魂的本质是什么呢？这就必须到自我形象的特征中去寻找。

从上一节的分析中可以看出，《离骚》的自我形象具有鲜明的思想特征、人格特征和情感特征。这些特征都具有很大的概括力。首先从思想特征

看，抒情主人公生为之奋斗、死为之献身的那个目标表现得十分明确和集中，他对这一目标的向往和追求也表现得十分强烈。这是诗中一切情感活动的基础。因此，强烈的目标感便成为《离骚》自我形象的一个重要特征。那末这个目标是什么呢？就是“美政”。它虽然有其具体的历史内容，但因表现得比较抽象，便容易激发读者对美好的政治局面的想象。抒情主人公对党人的“偭规矩而改错”，“背绳墨以追曲”的否定，对前圣的“循绳墨而不颇”的肯定，都指向着秩序的思想。这是对特权的一种约制，它意味着对稳定的政治局面的追求。抒情主人公对“举贤授能”的提倡就是对那种僵化的、世袭的、腐朽的用人制度的否定，也是对那种凝固的社会观的否定，而肯定了唯物的社会发展观。它意味着对社会进步的追求。至于诗中的民本思想，则包含着民主思想的因素。由于抒情主人公的这种政治理想与当时楚国的社会现实是对立的，因此，诗人在表现这种理想时总是贯穿着对黑暗现实的批判。这就使《离骚》的思想内容不仅具有追求稳定、进步、民主的政治局面的普遍性，而且具有变革现实的精神和意志力量这一思想形式。它表现出人类普遍存在的“对现实生活的利益和关系的积极

参予和推进”①的基本特征。因此，“美政”实际上是人类追求稳定、秩序、民主的美好政治局面和变革现实的愿望的象征。

其次，从人格特征来看，抒情主人公具有高尚的目标，但在现实中却不能实现。他面临种种的挫折和不幸：君王的昏庸、不信任；党人的造谣陷害；后生的背叛；社会人心的败坏等等。他虽然处在非常恶劣的环境中，但决不妥协、屈服，决不随波逐流，而是坚持独立不迁的人格，顽强地继续追求理想和真理，表现出被遗弃而不沉沦，蒙谣诼而不自毁的品质和以国家民族的利益为重、宁死不屈的人格。他那“虽不周于今之人兮，愿依彭咸之遗则”的决绝态度，他那“亦余心之所善兮，虽九死其犹未悔”的坚韧毅力；他那“鸷鸟之不群”、“伏清白以死直”的节操；他那“宁溘死以流亡兮，余不忍为此态也”的骨气；他那“虽体解吾犹未变兮，岂余心之可惩”的凛然正气；他那“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”的追求精神，都闪耀出中华民族伟大性格的熠熠光辉，充分表现出身处逆境仍然对理想、对真理、对祖国忠贞不渝的特

① 黑格尔《美学》第三卷下，第284页。

征。它象征着人类对真、善、美追求的巨大热情和不可逆转的坚定性，这是人类巨大的意志力量的表现。

最后，从情感特征看，抒情主人公是一个封建时代失意知识分子的形象。他满腹经纶，但却怀才不迁；他忠君爱国，但却报国无门；他品质高尚，但却不被人理解。这是整个封建时代中国知识分子灵魂痛苦的呼喊，是他们的不幸遭遇和复杂心境的真实写照。这是中华赤子的九曲回肠，是志士仁人的百折隐衷。而这种复杂的情感矛盾还具有更大的普遍性，实质上是一种苦恋式的悲剧心境，即追求的目标难以达到而又无法舍弃的痛苦的心理状态。这种苦恋式的悲剧心境是人类精神生活中的一种普遍的存在形式。凡是失意文人，无不感到《离骚》与自己“心有灵犀一点通”。

上面我们对《离骚》自我形象所蕴含的象征意蕴进行了简要的分析，从这里可以看出：《离骚》不仅是先秦时代楚国的一个失败政治家的哀怨，而且是中国封建时代失意文人的灵魂的呼喊，是华夏性格的雕塑，是人类苦恋心境的象征。《离骚》自我形象是一个在政治黑暗时期诞生的、身处逆境仍然坚定地、痛苦地追求着“美政”目标的悲剧性

格，它的灵魂是一个痛苦的追求者的伟大灵魂。在诗中，我们可以看到这个灵魂不安的悸动，听到这个灵魂孤寂的叹息。我们还可以看到这个灵魂痛苦的挣扎，听到它对后来追求者的呼唤。它是那样扣动人的心弦，不仅给人怜悯和同情，而且给人生命的热力。这个追求者的灵魂是由目标的正义性、人格的崇高性和情感的悲剧性三者的统一构成的，因此它具有极大的概括性。它那坚定的、进步的目标，它那刚毅、伟岸、坚不可摧的人格力量，它那无法摆脱的痛苦的情感冲突，表现了人类向往进步、追求真理的精神以及对之忠贞不渝的优良品性。就《离骚》历史内容的这种普遍属性而言，我们可以把《离骚》看成是历史性悲剧人物的人性、人情的一次比较全面、综合的再现。因此，它是人类心灵悲壮历程的史诗，是一首真正的人的诗。

由于《离骚》的这一痛苦的追求者的伟大灵魂蕴含着上述的普遍属性，因此它就具有永恒的、丰富的象征功能。前面已经说过：《离骚》自我形象是一个复杂丰富的性格整体，它的不同侧面具有相对独立的典型性，因此，《离骚》的象征功能也是复杂、丰富的，它们形成一个象征体系。

从纵向来看，《离骚》自我形象的象征功能可以分为三个层次。

在第一个层次里，《离骚》的自我形象是先秦时代的时代精神的象征。《离骚》的自我形象并不是从天而降的怪物，而是先秦时代的思想文化哺育出来的骄子。它追求的政治目标“美政”主要体现孟子的政治思想，同时融合了法家的法治思想。因此，它体现了战国后期各派融合的政治思想特征。同时，春秋战国时期是一个百家争鸣、生气勃勃的时代，社会充满着进取的、批判的精神。《离骚》自我形象所表现出来的敢于斗争、决不妥协、上下求索的批判和进取的特点，正是当时的时代精神的表现。因此，在《离骚》产生的那个时代，正是这种进取、批判的精神在激动着读者的心灵。

在第二个层次里，《离骚》的自我形象又是中华民族民族心理的象征。《离骚》自我形象所表现的忠君、爱国的思想和气节，在中华民族的民族心理中占有重要的地位。中国长期在封建中央集权的统治下，皇帝是国家的象征，因此在人们的心理上忠君与爱国常常连在一起，成为一种等价物。而气节则是维系这种专制统治所需要的长期形成的社会性的人格特征。“气”就是孟子所谓的“浩然之

气”，就是敢作敢为的进取精神；“节”就是节操，就是有所不为的克制行为，表现为不妥协、不合作的态度。“气”和“节”是中国固有的两种道德标准，主要的是读书人的立身处世之道。由于长期的封建专制统治，知识分子的“浩然之气”、进取精神屡遭挫折和压抑，因此，士人的立身处世就慢慢偏向于“节”这个标准，向消极的远祸避害、洁身自好的方向转化。后来所谓“气节”，实际上只留下“节”的含义。中国的“士节”有两种典型：一是“忠节”，也就是在朝做官的要做忠臣，表现在敢于冒死直谏，或者表现在不做新朝的官，甚至以身殉国；二是“高节”，也就是在野的要做清高之士，不与在朝的人合作，或者隐逸山林，成为隐士。“忠节”只能造就失败的英雄，而“高节”只能造就明哲保身的人。所以它们都带有明显的消极性。但是它们也表现出对人生的一种坚定的态度，是个人意志独立的本质反映。因此在某种条件下，也可以成就接近人民的叛逆者或革命家。无论如何，“气节”作为一种人格特征，具有激动人心的力量。总之，忠君爱国的思想和气节已经成为中华民族的民族心理的组成部分。正因为这样，《离骚》表现出来的对楚王的一片赤诚、对楚国故

土宁死也不肯背离的深情以及对恶势力毫不妥协的独立不迁的人格，才能千百年来都扣动着中华民族各个成员的心弦。另一方面，《离骚》的情感内容和表达方式在中国长期的封建社会中也是极富典型性的。有理想、有抱负、想在自己的祖国推行"美政"，却得不到国王的信任和支持；明明看到国王的昏庸，却又不能不忠诚于他，依赖于他；心中怀着满腹牢骚与怨愤，却无法痛快地、直截了当地倾吐出来，只好用美人香草作比兴，借神话传说为寄托，甚至以女子的口吻与情态来表现，这正是千百年来中华民族的人臣百姓普遍的情感矛盾。因此，《离骚》能够成为中华民族世世代代的读者的人格和情态的象征形式。

在第三个层次里，《离骚》的自我形象则是人类精神生活的悲壮历程的象征。人民群众是理想的向往者、真理的追求者，他们在自己的人生旅程上，不懈地追求着、创造着，从而推动历史的前进。人类的历史，可以说就是不尽地追求真、善、美境界的历史。但是，由于现实与理想的矛盾，这种向往和追求往往受到阻遏和挫折。因此，人类的精神生活常常表现为追求——失败——再追求的悲壮历程。《离骚》的自我形象怀抱着济世之志却不

为世用、报国无门但仍然痛苦地上下求索、最后下决心以身殉国的经历，不正是人类追求——失败——再追求的悲壮历程的典型写照吗？《离骚》所展示的实际上是人类对真、善、美境界追求的热情，是人类理想、世界真理的伟大追求者孤独失败的苦闷，以及追求中宁死不屈的精神。因此，各个时代、各个民族的读者，都可以从这追求的热情中得到鼓舞，对这追求失败的苦闷产生同情，与这宁死不屈的精神产生共鸣。

总之，从文艺欣赏实践的纵向发展来看，《离骚》自我形象的灵魂，既是先秦时代的时代精神之魂，又是华夏民族之魂，同时还是人类悲壮历程之魂。

从文艺欣赏实践的横向来看，《离骚》所塑造的这个痛苦追求者的灵魂又具有多重的象征功能。由于《离骚》自我形象的性格内涵和情感因素的丰富性，因此处于不同环境、具有不同心境的读者，都可以在它里面找到象征形式。例如，有济世之志而不为世用者；身处逆境而忠贞不渝者；怀恋故土欲去不忍者；报国无门而又欲罢不能者；还有心中郁结不能解者，顽强地上下求索者，愤世嫉俗者，独善其身者，忠良遭害者，……等等，都可以在欣

赏《离骚》的过程中，从不同角度获得情感的共鸣。

以上我们从内容与形式、思想与艺术的统一上，运用综合——分析——综合的方法，首先“入乎其内”，感受和理解作品的各种精妙，然后“出乎其外”，从历史和哲学的高度去总结、阐发它的深刻意蕴，从而企图对《离骚》的美学精要进行初步的探索，对它的传世不朽的秘密作出粗浅的解释。我们企图说明：《离骚》的伟大和不朽，并不是因为它具有某种神秘莫测的东西，而是来自于两种普遍的感动力：一是伦理的感动力，它是由《离骚》的自我形象生发出来的道德的、精神的力量；二是美的感动力，它产生自《离骚》的逻辑力量、意象结构、情感表现以及语言风格等因素所构成的整体和谐之美。《离骚》的这两种感动力具有普遍的属性，而且是深刻而巨大的。因为《离骚》的伦理内容象征着人类优良的品性，而且它在空前的规模和宽广的审美领域中发挥着威力。我们在欣赏《离骚》的过程中，会深深感到它有着无穷的启示力，它是一首永远解释不完的诗。

3．慷慨悲凉的情感范型

——曹操《短歌行（之一）》

对酒当歌，人生几何？譬如朝露，去日苦多。
慨当以慷，忧思难忘。何以解忧？唯有杜康。
青青子衿，悠悠我心。但为君故，沉吟至今。
呦呦鹿鸣，食野之苹。我有嘉宾，鼓瑟吹笙。
明明如月，何时可掇？忧从中来，不可断绝。
越陌度阡，枉用相存。契阔谈宴，心念旧恩。
月明星稀，乌鹊南飞。绕树三匝，何枝可依？
山不厌高，水不厌深。周公吐哺，天下归心。

这是一首求贤诗。它出于诸侯王曹操之手，也可以说是一篇求贤令。但是，它之所以千古流传，如果单纯作为一首求贤诗来看是很难理解的，因为求贤的内容具有确定的历史含义。诗中明确宣称求贤是为了完成统一中国的霸业。这种内容也许可以牵动魏代知识分子的出仕济世之心，但对后代的读者就不易产生强大的感染力。一首诗能千古流传，必定包含着超越自身的特定历史内容的普遍性因素，

那末这首诗产生超越功能的主要因素是什么呢？

《短歌行（之一）》中的多数诗句是表达诗人求贤的愿望。但是真正感动人的地方却是开头和结尾。开头四句笼罩着悲凉的气氛，结尾四句则流贯着慷慨自信的旋律。从艺术表现的角度看，中间的求贤内容采用比兴手法，形象性还是较强的，但为什么却容易被人遗忘呢？可见抒情诗的力量主要取决于情感的力度。诗的开头对人生短促的感伤与结尾的重整乾坤的英雄气概属于情感的两极，它们既矛盾又统一，构成了慷慨悲凉的情感形式，同时以人生感叹的悲凉情调开始，以重整乾坤的慷慨豪情告终，体现了由悲凉向慷慨转化的过程，隐含着因果链的情感逻辑。它有两层含义：一是人生短促，但决不悲观沉沦，而要振奋精神，抓紧时间建功立业；二是个人力量有限，但决不消极无为。而要招募贤才协助统一事业。从这里可以看出：诗中表现的是以慷慨豪情为主调的积极情感状态，它象一层厚厚的浓云构成全诗的氛围，是汩汩的心泉渗透着诗中的内容，从而产生巨大的情感力量。这种情感基调充分体现了一个积极进取的政治家的意识和素质，同时也是对人的力量的肯定。

《短歌行（之一）》所表现的慷慨悲凉是建安

时期时代精神的体现。建安前后是汉末阶级斗争激烈、政治思想发生重大变化、社会生活极度动荡不安的时期，几十年内整个中原地区铁骑奔驰、兵戈交加，深重的苦难给人们的心头蒙上一层浓厚的忧郁悲凉的阴云，动荡变化的社会现实又使人们产生厉精图治的慷慨壮怀，因此，悲凉慷慨是当时普遍流行的社会心理，成为建安时期的时代精神。而曹操出将入相，驰骋天下，不同于一般的文人墨客，他的诗文具有“豪迈纵横，笼罩一切”的气概。而他的政治地位又使他较能广泛注视社会现实，常常发出伤时悯世之叹。因此他的诗能较充分体现时代精神。作为建安时期历史的一面镜子，他的诗具有长久的认识价值。

中国的历史有相当长的时期是在兵戈到处、烽火连天的动乱不安的环境中度过的，这种历史环境具有两重性：一方面人们失去安全感，随时都可能面临着灾难，生命朝不保夕。中国有句老话叫做“乱离人不及太平犬”，就是由这种现实引起的感叹，这是生命价值的贬值，容易引起人们的悲凉之感。另一方面，在战乱时期，人性的桎梏相对松懈，一些有才有识之士可以相对自由地舒展他的才干和抱负。中国还有句老话叫“乱世出英雄”，就

是这种现实的反映，这是生命价值的增值，容易唤起人们的慷慨之气。总之，慷慨悲凉是战乱时期比较流行的社会心理。由于战乱环境在中国历史上占有特殊地位，因此《短歌行》所表现的情感内容具有相当高的历史典型性。

《短歌行》的超越功能还来自更高一个层次的典型性，即它提供了慷慨悲凉这一情调的范型，这种情调的心理本质是人类自我意识中伟大与渺小的辩证统一。

那末人的自我意识为什么会产生伟大与渺小两种对立观念的统一呢？这是人的客观存在的反映。人的存在具有两重性：既是主体，又是客体。人在活动中是主体，在存在中又是客体。作为主体，他是有目的、有意识，受一定理想、动机和热情支配的现实的个人，他是改造自然、支配自然的力量。作为客体，他又是不以人的意识和意志为转移的客观存在，是受自然力支配的自然界的组成部分。所以，一方面人是自然的主人，在改造自然中表现出巨大的能动性，另一方面又不得不受制于自然的规律。谁也无法超越、无法抗拒。人类自从具有自我意识以后，他就在思维中把自己一分为二。即在思维中把自己看成认识的主体，又把自己看成认识的对

象。这样，他就感受到了这种两重性。从而在自我意识中产生伟大与渺小两种观念。当他把自己当作自然的主宰时，他就感到自己的伟大，而当他意识到自己逃脱不了自然规律的支配时，他又发现自己的渺小，尤其在外界条件的刺激下，很容易产生这种复杂的情感体验。由此可见，自我意识中伟大与渺小的对立观念的统一是符合人的心理规律的。

正是由于自我意识中伟大与渺小的对立观念辩证统一着，因此人们便产生慷慨悲凉的情调。慷慨与悲凉本是两种对立的情感，但它们没有不可逾越的鸿沟，而是可以互相转化的。比如，人在事业到了顶峰时，常常在得意之余反而产生渺小的悲怆感。因为这时他的需要得到充分的满足，他的欲望也随之膨胀，产生了支配一切的欲求，这是作为主体的需要。但由于人的存在的两重性又迫使他的自我意识回到人作为客体的地位，这时他会立即发现人作为主体与作为客体之间的矛盾，发现他作为客体的存在并不以主体的意识、意志、热情为转移，而是无可奈何地受着自然规律的支配，于是一种悲凉的自卑感便油然而生。这就是支配一切的欲望导致他对自己处于受支配地位的发现，伟大的感觉到了顶点而转化为渺小的感觉。所以，自尊与自卑往

往是互为表里的，一个人越是表现得自卑，其实他的内心深处越是自尊；反之，一个人表现得越自尊，而他的灵魂深处却是十分自卑的。李泽厚在《美的历程》中说："人的现实地位愈渺小，膜拜的佛的身躯便愈高大"。佛是人的心灵的外化，这种现象说明了人的一种心理规律，即人的现实地位越低，维护自尊的欲望便越强。这是心灵的辩证法决定的，心理学认为，人有谋求心理平衡的本能。钱钟书先生在《说"回家"》一文中说："正象一切战争都说是为了获取和平，一切心理活动，目的也在于静止恢复未活动前的稳定。碰到疑难，发生欲望，激动情感，都是心理的震荡和扰乱，非到这震动平静下去，我们不会舒服。……总而言之，人心遭遇困难而感觉不安，就用种种方法，消除困难的感觉以便回到心安理得。"正因为这一心理规律起作用，所以人在现实中面临挫折、心理痛苦时，就强烈要求精神上的胜利、慰藉，以获得平衡；而当他在现实中获得巨大的胜利满足时，精神上反而转为寂寞苦闷。慷慨悲凉就是情感辩证运动的形态。

这里牵涉到情感的两极性问题。也就是说，"人的多种多样的情感都可以按照对比的性质配合成对；凡是配合成对的两种情感都在性质方面彼此相

反。例如，欢——悲，乐——哀，善——恶，爱——恨，等等。……情感的这种特性就叫做两极性或对比性。”①人的两极情感往往是彼此结合在一起的，同一事物的刺激，可以同时引起肯定性和否定性的两极情感。由于这种两极性，所以就呈现出各种复杂的情感状态，慷慨悲凉就是其中的一种。曹操的《短歌行（之一）》正是表现了人类的这种带普遍性的情感状态，所以具有永久的生命力。

4。久别还乡的复杂情感的深刻体验

——宋之问《渡汉江》

岭外音书断，
经冬复立春。
近乡情更怯，
不敢问来人。

这首诗的妙处在于它生动、准确地展示了由思切而引起的情怯这一心理状态。

① 参见杨清《心理学概论》第437页。

诗的内容十分单纯，就是表现作者久别还乡时的内心感受。一个人久别还乡时可能有各种各样的心理感受，这在文学作品中有很多反映，《诗经》的名句“昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏。”就是战士久别回乡的歌唱，通过景物描写表现欢乐与悲伤杂揉的情感状态。还有唐代的名诗“少小离家老大回，乡音未改鬓毛衰，儿童相见不相识，笑问客从何处来。”这也是写久别回乡的感受的，在喜剧的情境背后深藏着十分浓重的人世的辛酸味。这类诗肯定不少，我们不一一列举，但已经说明久别还乡的感觉可以是多种多样的。我们可以设想一下，诗人久别家乡，天天都在思念，而今快要回到家乡了，他心里一定很不平静，高兴、激动、急切，还可能很不安，心情非常复杂。这种复杂的心理状态要用文字准确表达出来很不容易，何况他写的是五言绝句，只有二十个字，还要交代背景和事件过程，因此要把丰富的情感内容压缩在短短的几个字之中。这样，他就面临着各种选择，要选择最能表现这种复杂微妙情感的高度精炼的语言，这就需要诗人很深的功力，要有发现特征、表现特征的审美创造力，诗人终于选择了“近乡情更怯，不敢问来人”这样的表述方式，最大限度地表现出久

别还乡时心理感受的复杂性。因为这两句诗分别表现了两种矛盾状态，前一句表现情感冲突的状态，就是一方面热切盼望早一点回到久别的故乡，看到久别的亲人，另一方面又担忧家里不知发生了什么变故，越是近乡越是胆怯不安。后一句表现行为冲突的状态，就是看到从家乡方面来的人，一方面很想打听一下家乡和亲人的情况，另一方面又没有勇气打听，害怕听到不好的消息，越是熟悉的家乡人就越是不敢问。总之，内心忐忑不安，行动犹豫战慄。内心的状态和行为的状态都表现得很生动，更重要的是它们都是心理的异常状态。

我们知道，事物的异态往往最能表现出事物本质的复杂性。同样的道理，心理的异常状态比之心理的常态更能表现出人的内心世界的复杂微妙。例如爱极的恨，悲极的笑，喜极的哭等等，都是人的复杂情感的更深一层的表现。这种复杂微妙的心理状态只有亲临其境，同时体验细致、深刻的人才能够感受并加以艺术地表现的。也许，诗人的这种选择只是他的瞬间感觉的捕捉，甚至可能是偶然因素的触发，而不是冥思苦索地推敲的结果，但是这种复杂微妙的心理状态的发现和成功表现，绝不是那些无病呻吟或感情浮浅的人能够达到的，而是建立在

真切感受的基础上，同时是诗人的敏锐、深刻的情绪感受性的表现。明末清初的王夫之说过："无所感则不能诗，有所感而不能微妙则亦不能诗"。用这个标准来衡量，《渡汉江》堪称一首真正的诗。

上面我们简单分析了《渡汉江》所表现的心理内容，也就是由思切而引起的情怯这一心理状态。但是这样的分析还是不够的，这首绝句的生命力的根柢还在于诗中的心理内容的真实性、典型性和深刻性。

首先谈它的真实性。人们在读这首诗时，往往只记住后两句，因为它符合人们的心理经验，而前两句则常常被忘记，因为表面看来，后两句所表现的心理经验似乎很完整，而前两句似乎是多余的。由于读者的审美注意具有选择性，特征鲜明强烈的地方吸引住读者的审美注意，而对其他部分的感知就相对被抑制了。但是作为审美整体来看，前两句却是不可缺少的，它为后两句所表现的心理经验提供了真实的背景。它类似于逻辑学中推理的前提，没有这个前提，结论就不能成立。同样的道理，没有提供心理经验的背景，这种心理经验就不可理解。诗人并不是孤立地表现情怯这一心理状态，而是先描写这一心理状态产生的缘由："岭外音书

绝，经冬复立春”前一句写地点，说明离家之远，后一句写时间，说明与家乡断绝联系之久。远离家乡，已经够使人犯上思乡病，加上长期音书断绝，就更使人牵肠挂肚，提心吊胆了。总之，这两句诗表面看来只是淡淡地交代一下诗人远离家乡又长期没有音讯这个背景，实际上已经暗含了思切与情怯这样两重情感：远离家乡，思乡已切，音讯断绝，思乡更切；另一方面，远离家乡，已足够引起对家乡近况的猜测。而又音讯断绝，吉凶未卜。更加强恐惧不安的情绪。每一句中都包含着两个层次的含义，这是中国诗传统的技巧，这种技巧使诗的信息值增大。从心理学的角度看，所谓情怯，也可能由知觉和表象引起，但它同思维的联系更为普遍而深刻。恐惧感往往产生于思维对于不可确知的祸害的间接反映，人类对于未来的祸害总是要求能够预知，以便能够防止或避免。因此当出现祸害的迹象时，便力图运用思维作出准确的间接反映，而当未来的祸害终于无法确知时，思维所做的间接反映就愈加复杂而模糊。恐惧不安的心情也随之扩大和加强①。《渡汉江》对情怯这一心理状态的背景描写

① 参见金开诚《文艺心理学论稿》第110页。

正体现了这一心理规律。因为“岭外音书绝”，所以家乡的祸福、家里亲人的吉凶都无法确知，对可能出现的各种灾难的预感就随之扩大，加上“经冬复立春”的时间推移，恐惧不安的感情愈积愈厚。到了临近家乡时，这种无法确知的祸害越来越接近，于是“情怯”就逐步上升，直至占据诗人的心，所以产生了“近乡情更怯，不敢问来人”的感觉。这只是一种转化的过程，开头以思切为主，后来情怯上升。由于有了背景的描写，所以这种心理状态就显得很自然，真实，符合人的心理逻辑。

再看它的典型性。这首诗从一个新的侧面反映了游子思乡的典型感受。在中国文学史上，反映游子思乡内容的诗数量相当多，这是植根于我们民族心理中浓厚的乡土观念。中国长期处在以家族为中心的自给自足的自然经济形态之中，这是一种封闭的社会，经济的交流和人的交往都很不发达，人们长期生活在几乎与外界隔绝的乡村之中，很多人从出生到老死没有离开过自己的乡村一步，这种生活环境便培养了人们浓厚的乡土观念。同时，中国封建社会是建立在家庭宗法制的基础上，社会伦理关系只是家庭伦理关系的延伸（例如君臣关系就是父

子关系的延伸），因此，家庭的观念是人们伦理观念的中心。民族心理中这种浓厚的乡土和家庭的观念，便形成了一般中国人对自己的家庭和乡村的深厚感情，从客观上看，中国历史上战乱的时期特别长，战争频仍，社会动荡不安，经常破坏人们正常稳定的家庭生活，加上人们生活困苦，经常被迫背乡离井出外谋生，这就使相当多的普通人都具有游子思乡的心理经验，而官吏的被贬流放，兵士的远征戍边，文人墨客的浪迹江湖，市井商人的行旅辗转……等等，这些都使游子思乡的情绪得以普遍漫延。正因为这样，游子思乡便成为中国文学中一个普遍的主题。《渡汉江》反映的虽然是诗人被贬岭南逃回家乡时急切不安的特殊感受，但它蕴含的长期离乡的辛酸处境和思念家乡的痛苦感情，却具有很大的普遍性，它以“近乡情更怯”的瞬间感受概括了一般中国人对自己家乡和亲人的深厚感情，从而成为游子思乡的象征。此外，《渡汉江》还具有更高的典型性，那就是它反映了人的情感的多重复杂性。动物也有情绪，但人的感情却复杂得多，它除了与人的认识，与人的复杂观念相联系外，而且本身表现出多重的复杂性。例如，盼望和担忧，爱和妒嫉，羞和怒，等等，都是相伴生的。两种或两

种以上的情感相伴生的现象在很多场合中都可能发生。《渡汉江》就揭示了盼望与担忧相伴生的现象。诗人因为盼望得到家乡亲人的消息，就发生关于家乡亲人的吉凶祸福的各种猜测，所以跟着就对可能出现的凶祸情境产生担忧畏惧。而盼望与担忧相伴生的现象不仅在久别还乡的人身上会发生，而且在其他情景中也会出现。例如初恋男女的约会。一方面他们都在盼望约会时间的到来，另一方面又在对约会的情景和对方的反应作各种各样的想象猜测，于是产生胆怯不安。又如初次参加演讲比赛的人，一方面他会热切盼望比赛时间的到来，因为这是一次表现自己的机会，但另一方面他又会对演讲的情景（如听众的反应）和成绩作各种各样的想象猜测，所以就胆怯心慌起来，甚至全身战慄。此类心理现象随处可见，不一一举例了。此外，还有爱与妒、羞与怒相伴生等现象。因此，人类情感的多重复杂性是普遍的心理现象。《渡汉江》所反映的由思切引起情怯的心理状态正揭示了人类心理的多重复杂性的普遍规律，因此具有更高的典型性，能够唤起读者对盼望与担忧相伴生的两重情感的类似经验的回忆和联想。

最后，谈谈它的深刻性。在《渡汉江》的短短四句诗中，每一句都笼罩着命运的悲剧感。“岭外音书绝”，这是一种被疏离、而且被彻底隔绝的处境，诗人被残酷的现实抛却到一个陌生的地方，把他与生他养他的故乡，把他与骨肉相连、利益攸关的家人疏离隔绝了，诗人的心情是不难理解的。“经冬复立春”，这种被疏离隔绝的处境年复一年，似乎未有尽头，其苦不堪言更是可以想见的了。“近乡情更怯”，现在虽然挣脱了被彻底疏离隔绝的命运，将要回到日思夜梦的故乡，与家人团聚了，幸福似乎就要来临，但时局的动荡不安，他的心头又浮上了凶祸的预感，他所期望的目标也许只是一个幸福的泡影，等待他的可能是一个更加恐怖的命运。“不敢问来人”，连熟悉的家乡人也成了他恐惧的对象，害怕他们带来凶讯，那种痛苦是多么难堪。这四句诗是诗人悲剧情感的四个阶梯，层层递进，痛苦越来越深。前两句是追述旧有的命运悲剧，后两句是预示未来的命运悲剧。诗中的抒情主人公就处在两种命运悲剧的交接处，旧的是被疏离隔绝的痛苦，新的是对未知的凶祸的担忧，送走了旧的痛苦，又迎来了新的担忧，命运的悲剧并没有终止，而只是内容的变换而已。总之，《渡汉

江》的深层含义是人对过去命运的难堪忍受和对未来命运的恐惧担忧。它具有深邃的人生暗示性，启示读者对旧制度下人的命运的沉思。

在不合理的社会里，人的命运带有深刻的悲剧性。所谓“天灾人祸”的俗语是对一切人间悲剧的通俗概括，它表明一切人间悲剧来自两大因素：一是自然，一是社会。在社会制度不合理、生产力低下的社会里，社会和自然都是人的存在的异己力量，构成对人的安全、人的自由和幸福的两种威胁，它们每天都在制造着悲剧，尤其是社会的异己力量，比如残酷的阶级压迫和剥削，统治阶级内部的互相倾轧以及反映统治阶级意志的政治设施、法律、宗教、思想文化等，都是一台台折磨人的肉体与灵魂的“绞肉机”，在人民群众尚未觉醒并且当家作主之前，他们无法掌握自己的命运。《渡汉江》不正是旧制度下人的悲剧命运的象征吗？

5。时空慨叹千古情

——陈子昂《登幽州台歌》

前不见古人，

后不见来者。
念天地之悠悠，
独怆然而涕下。

关于陈子昂《登幽州台歌》产生的社会历史背景、文化背景以及心理背景，许多文章都进行了介绍、分析，这种分析对这首诗起着还原的作用，把它还原到社会历史的整体结构中，这对理解诗的内容，获得它的历史感是很有帮助的。但这样一来，这首诗无非是一个失意的士大夫登高望远时的几声哀叹，为什么它却具有那么大的魅力，至今仍然能引起我们的共鸣呢？同时从艺术上看，它完全是脱口而出，直抒胸臆，似乎不加修饰，它有多少形式技巧上的奥秘？如果我们用习惯的思路来思考这首诗，那么我们对它的永久生命力将会瞠目结舌。

文学作品毕竟不同于历史文物。历史文物当然也具有永久的价值，那是因为它作为历史前进的痕迹，为人们认识历史的真实面影提供永久性的研究资料；而文学艺术虽然也可以成为历史的一面镜子，有时也具有与历史文物性质类似的价值，但文学艺术的真正价值却不在这里，它的魅力恰恰在于它能超越自身内容的历史具体性，而成为人类生活

和心灵的象征。陈子昂的《登幽州台歌》的生命力，就在于它已超出了诗人个人的身世之感，而表达了“人人心中所有，人人笔下所无”的对宇宙时空的慨叹。

凡是了解这首诗的写作背景的人都知道，诗人是怀着深沉的人生忧愤来到幽州台的，作为历史遗迹的幽州台，它凝结着多少悲壮的历史故事，融铸了多少诗人墨客的思古幽情啊！何况诗人是独自登临，更容易使自己的心灵沉浸到悲怆的心境，假如他在春风得意之时，眼前的气象也许能使他的心胸扩展，激情无限，但此时诗人正经历仕途的挫折，一腔悲愤，何处诉衷肠？身边是高台悲风，眼前是四野茫茫，油然而生的是孤寂悲凉的怅惘。诗人极目四望，神思徜徉，这时，宇宙的空阔霎那间激发起诗人对自我存在的自怜，时间的无限顿时勾起了他的身世之感。往事的记忆象一幕幕电影重现心头，积淀在胸间的往日仕途的失意，历史兴亡的反思，壮志难酬的痛苦，世道艰难的体验，彷如奔涌的波澜。人在感情最剧烈的时刻，纷思叠至，往往化为无言。此刻诗人千言万语，不知从何说起，也顾不上文章的构思和作诗的技巧，万种情思犹如火山口下的熔岩，喷礴而出，化为几声宇宙时空的浩

叹：“前不见古人，后不见来者，念天地之悠悠，独怆然而涕下。”这哪里是写出来的诗句，分明是从心灵深处爆发出来的痛苦呐喊，正是这几声浩叹却成了千古的绝唱。

我们说这首诗的内容是“人人心中所有”，也许人们可以大致赞同，但说它是“人人笔下所无”，有人可能会不以为然。因为对宇宙时空的慨叹在中国古诗中是一种人们十分熟悉的音响，早在屈原的《远游》中就写道：“惟天地之无穷兮，哀人生之长勤；往者余弗及兮，来者余弗闻”。《登幽州台歌》的咏叹似乎就是脱胎于此。此外，古诗十九首中的“生年不满百，常怀千岁忧，昼短苦夜长，何不秉烛游”，李白的“今人不见古时月，今月曾经照古人。古人今人若流水，共看明月皆如此。”等等，这类时空的慨叹在古典诗歌中比比皆是，谁说是“人人笔下所无”呢？的确，中国诗人对宇宙时空的体验特别敏感，常常在他们的诗中发出宇宙永恒，人生无常的悲叹。但是陈子昂的《登幽州台歌》却有其独特的地方。首先，他完全舍弃了一切人生不幸遭遇的具体描述，而把人们引入纯粹的宇宙时空的慨叹，诗人情感的背景全然隐去，只能依靠读者的历史知识去补充。因此，这种慨叹

便带有抽象性。从而成为最能激荡人类心灵的人性感受。这与那些在写景叙事、述志抒怀中偶尔发出宇宙无限、人生短暂的感慨的前人伤感诗显然是不同的。其次，《登幽州台歌》在集中地表达这种人性感受时采取了时间的对比和空间的对比。“前不见古人，后不见来者”，这就是把人生从人类历史的长河中切断、抽离，使人生显示出瞬间性，把人们引入霎那与永恒的沉思，从而产生人生短暂的悲感。“念天地之悠悠，独怆然而涕下。”这就是把个人的存在放到广漠无边的宇宙背景下来表现，使个人显出渺小孤单，把人们引入有限与无限的思考，从而产生深刻的孤独感。这种尖锐的时间对比和空间对比，把诗人的感情表现得非常强烈。很清楚，感情表现的集中和强烈，正是《登幽州台歌》的独特性的表现。从审美心理的角度来看，它能产生一种“震惊”的效果。因为诗中强烈暗示时空的无限性，反衬人生的短暂和个体的渺小，形成无限大和无限小的冲突，从而在读者心理上产生恐怖感和自怜，产生人在宇宙时空存在中不自由感的强烈体验。

正是这些情感表现的独特性，使得《登幽州台歌》成为人类共有的时空慨叹的情感范型。这种情

感是建立在人类对时空自觉的基础上的。人是一种时空的存在物，但在这种存在中人是不自由的。一般浑浑噩噩的世人也许并不自觉，但自我意识强烈的人，他的精神却时时承受着这种不自由感的压迫。人性的基本素质是自觉和自由，人类总是企图超越时空，但到头来往往变为一场幻梦。历史上有多少求取长生不老的希望破灭，又有多少死后升天的神话落空！人类幻想出一筋斗一万八千里的孙悟空，制造出汽车、飞机甚至宇宙飞船，不正是表现出人类企图超越空间的强烈愿望吗？人在时空中的不自由和人们企图超越时空的限制获得自由的愿望时时发生冲突，形成困扰人生的一大痛苦。当一个人年事稍高，看够了人世的浮沉，生活受到挫折时，最容易产生时空的感慨。因此，陈子昂这首诗所以千古传诵，实际上是一种生命的共感现象。

6。人类追求欲与向上心的审美表现

——王之涣《登鹳雀楼》

白日依山尽，
黄河入海流。

欲穷千里目，
更上一层楼。

这首诗的后两句“欲穷千里目，更上一层楼”，千百年来常常被引用，普遍借以表达人们积极进取的人生态度。这种现象除了说明这首诗的影响力之大，同时也可看到这首诗的魅力的实质。那就是它往往成为人们壮志豪情的象征，它从来就是给予人们积极向上的精神状态的感染。

但是这首诗所表达的直接思想概念则是登高望远，这是一个非常通俗化和平凡的生活哲理。正因为这样，它使这首诗获得了平易亲切的素质。而登高望远这一思想概念是怎样成为一首诗的呢？不用多说，即使是“欲穷千里目，更上一层楼”这样高度精炼的诗句，如果孤立出来看，也只是一句格言，而不是诗。作为格言的“欲穷千里目，更上一层楼”只能给人一种必须登高才能望远的哲理启示，而作为诗的《登鹳雀楼》却能给人以豪情壮志，积极向上的情绪感染。那么，为什么一首表达登高望远的哲理的诗，能够产生超出哲理意义的情感作用呢？

要解答这个问题，我们的审美注意力必须回到

诗的整体上。这首《登鹳雀楼》五绝是由五言四句构成的有机整体，由于后两句所揭示的人生哲理的浅近和普遍，容易为一般人接受和牢记，所以人们常常把它抽离出来成为格言。这是文学作品在流传过程中，由于读者的借代而出现的变异现象，这是可以理解的。但是借代不等于欣赏，文艺欣赏必须领略艺术品的整体美。泰戈尔说："采着花瓣不能得到花的美丽"，同样的道理，把某些名句从作品中抽离出来，也就看不到作品的美。因此，如果我们把《登鹳雀楼》作为诗来欣赏，就必须把四句诗作为一个整体，作为一个完整的美的信息单元。尽管"欲穷千里目，更上一层楼"是这首诗的主题思想所在，但《登鹳雀楼》的诗美却是四句一体的集成功能。

而当我们的审美注意力回到这首诗的整体上时，我们的心灵就会进入一个令人气宇轩昂的境界。这个诗的境界是由什么构成的呢？很明显，是由"太阳""高山"和"黄河""大海"这四个自然界意象以及"尽"和"流"这两个动作意象构成的。前者构成宏伟的空间意象，后者构成永恒流逝的时间意象。我们就置身于这浩渺的宇宙时空之中，我们的心灵完全坦荡了、虚空了，只等待着诗

人给它输进诗意的血液。这时，诗人发出了把握这无际无涯的宇宙时空的呼喊，发出了追踪人类目力所及的美景的号召。我们的心灵被震慑了，从自惭形秽的深渊中拔出，提升到主宰一切的光明的峰巅。我们不自觉地放眼四望，眼前展现出一幅绚烂壮阔的宇宙时空的图景，这时，我们心中回荡的是饱满的浩然之气，是对人生积极向上的壮志豪情。因此，“欲穷千里目，更上一层楼”两句就不是单纯的登高望远的格言，而具有超出字面意义的功能，成为激励奋发有为、积极向上这一情感信息的载体。

总之，这首诗在内容上表达了人类的追求欲与向上心，这是人类自身进化的基本素质，是构成人的生命力的一个要素。它成为世世代代的读者对人生的不断向上的象征，而具有永恒的生命。

从上面的分析可以看出，虽然王之涣的《登鹳雀楼》诗为人千古传诵的往往只是后面两句哲理的议论，但是，作为诗来看，它的魅力却是来自四句构成的整体的美学境界。这首诗在流传过程中后两句普遍被引用的现象，很容易使人觉得这首诗的妙处全在“欲穷千里目，更上一层楼”两句，仿佛抽象的说理也可以成就一首好诗，其实这是一种错觉。我

们在文学欣赏中决不能被某些错觉和假象所迷惑，要始终把握住艺术作品的整体美。而整体的美是离不开艺术形象的塑造的，哲理的揭示只有扎根于形象，依附于诗情才能真正成为诗，才能具有美学的感染力。同时，也只有诗情与哲理的结合，获得和谐的统一，诗才具有张力，才能产生美感的弹性。构成诗的张力常见的有两种方式：一种是情境与哲理的综合，另一种是不相关联的事物的美学组合。在《登鹳雀楼》一诗中，形象与议论相得益彰，哲理与诗情高度统一。前两句形象的描绘因为后两句哲理的议论而成为内蕴丰富的隐喻世界，它将启示人们，宇宙时空是无穷无尽的。你看，太阳下山了，第二天又升起来，周而复始，黄河向东流去，不舍昼夜，奔流不息。人类的知识，世界的真理，何尝不是如此，人类世代繁衍无穷，犹如自然界旦昏更替不绝，真理的长河也是流驰不居。因此，人类的追求永远没有尽头，我们必须攀登，永不满足。另一方面，后两句抽象的议论因为前两句的具体形象而成为丰实的人生经验的升华，使我们通过对宇宙时空的永恒性的实体感受，领悟到“生也有涯，知也无涯”的真理。因此“欲穷千里目，更上一层楼”便不是一种抽象的哲理，而是超

出了它的字面意义，使人们产生一种定向联想：要使自己的人生变得有意义，就必须不断发挥自己的主观能动性，积极进取，朝着真、善、美的极境追求不息，最大限度地获取事业的成就。总之，前两句落地，后两句飞升，前两句充实，后两句空灵，两者结合成为完整的审美境界。正如前人所说，太实则死，太虚则玄，惟不实不虚，又实又虚，方为美学的妙境。这是因为形象与议论，感情与哲理，具体与抽象，两者处于对立统一中，形成意义的共生因素，从而产生美感的弹性。《登鹳雀楼》正体现了这一美的规律。

7．超脱、宁静的意趣

——孟浩然《春晓》

春眠不觉晓，
处处闻啼鸟。
夜来风雨声，
花落知多少？

这首诗描写诗人经过一夜酣睡之后对春晓的所

闻所想。第一句说明他一夜酣睡，不觉天已大亮；第二句写他醒来后听觉的感受——啼鸟声；第三句写他昨夜睡梦中听觉的记忆——风雨声。二、三两句虚实相生，构成一个美妙而又缥缈的大自然音乐世界。最后一句是诗人对春晓的意识反应，他淡淡地自问："花落知多少？"这是诗人对大自然的花开花落、变动不居的顿悟，而这顿悟则是在不经意的联想中获得的，它不是出于对人间的强烈关心，而是对大自然的淡漠的发现。因此，《春晓》一诗与其说是伤春的感慨，毋宁说是无所关心的醒觉。

中国旧诗中描写春天的诗真是汗牛充栋，赏春、惜春、伤春……应有尽有。它们充满着春天迷人景色的描摹和强烈的情绪色彩，但《春晓》一诗写春天却有与众不同的地方。首先，它所提供的主要是听觉形象，构成依稀隐约、淡远朦胧的美学境界，它给人的感受更多的是空灵的美感。其次，诗中的感情色彩非常淡薄，淡到几乎等于无。但淡薄本身也是一种情感态度，是对社会人生漠不关心的超脱，是看破红尘的疏淡心情的表现。

从这里可以看出：这首诗的主旨是表现诗人的摆脱、超变的心境，一种东方式的禅悟，也就是诗人企图摆脱宦海浮沉、人世纷扰，把自己的心灵沉

浸到大自然的律动里，领略大自然的机趣，获得无所关心的满足。因而，诗人借大自然的春晓来表现他的心境，用自己的听觉表象建造自我陶醉的逃路，诗中充满着超脱、宁静的意趣。

我们懂得了这诗的主旨以后，那末对它的内容就可以有新的理解了。“春眠不觉晓”，这对那些白天里奔波劳碌的人来说，是多么舒适的享受啊！但为什么能得到这样的享受呢？这说明诗人已经超脱了现实生活的痛苦，尽情接受春天的抚慰，让心灵平静地休息。假如诗人的心中整日萦怀的是眼前的功名利禄，他怎能得到灵魂的休息而尝到“春眠不觉晓”的生活乐趣呢？很明显，诗的第一句对全诗主旨的表现起了定音的作用。接着描写诗人一觉醒来后听到悦耳的鸟啼声，这种大自然的美妙音乐好象在欢迎他从梦的世界回到现实的世界。他聚精会神地谛听春天的声音，这时，人世的喧闹声在这大自然的音乐中消逝了、忘却了，自己的心灵完全沉入大自然的律动里，领略大自然的美妙。这更是一种美的享受啊！于是，诗人忆起了依稀在耳的“夜来风雨声”，春天的微风细雨所发出的声音也是大自然的美妙音乐，仿佛在为诗人灵魂的休息伴奏催眠。这二、三两句是诗人听觉的联觉现象，

情绪色调不可能是相反的。因此，这里的风雨声并不会引起风霜雨剑那样凌厉凄冷的气氛的联想，相反的，它们共同构成大自然美妙音乐的虚实共生的世界，这个世界的恬静、优美的音符弥漫着诗人醒前觉后的心灵，也把读者引入一个超脱人世纷扰的恬静、优美的境界。在这里，诗人巧妙地用大自然的喧闹反衬了心灵的宁静。试想想，一个心情烦扰不安的人，能够尽情欣赏大自然的美妙吗？能够进入大自然的律动吗？啼鸟声、风雨声，都是大自然的喧闹声，然而，只有摆脱了人生的喧闹，才能倾听到大自然的喧闹。因此，能从大自然的喧闹声中感受到美的人，不正证明他心灵的宁静吗？诗人在这种美妙的大自然音乐世界里，他什么也不想，什么也不关心。“花落知多少”的发问，既是问人，也是自问，然而他不深究，而只是沉醉在大自然的音乐世界中的瞬间感念，是诗人对大自然的花开花落、变动不居的顿悟。诗人完全忘却俗世的痛苦，仿佛与大自然融为一体。在这里，诗人又巧妙地用对大自然变化的关心来反衬对世事的不关心。试想想，一个一心想着功名利禄的人能够关心大自然花开花落的微小变化吗？只有超脱了世俗的功利获得心灵宁静的人才能真正与大自然取得和谐。总之，二、

三、四三句是用两个相反的旋律来加强第一句对全诗主旨的定音。我们只有把这短短的四句诗看成一个整体，让我们的审美注意沉入诗中的意境，细细揣摩诗中透露的诗人的心境，才能看到诗的真正旨趣。《春晓》一诗是诗人苦心炮制出来的自我意志否定的清静剂。

这样说来这首诗的思想是消极的了？是的，这是诗人对现实矛盾的消极态度的表现。但是事物往往具有两面性，诗人在表现他对现实的消极态度时，却为后人提供了一个特殊的审美境界，使人们从诗中获得对大自然的审美情趣，从而成为人们回归大自然的超越感的象征。

确实，啼鸟声、风雨声，正是人类的一种良好催眠剂。据闻日本发明了一种枕头，它能模拟下雨的声音，代替安眠药而起到良好的催眠作用。苏联黑海之滨的阿扎里亚疗养院，医生们让神经衰弱病人听鸟语啁啾的录音，而治好了他们的病。这是现代科学的成就，但古代的诗人早就直观地感受到大自然的音乐对人类心灵的抚慰作用了。春天的微风细雨、鸟语花香，构成一种宁静、舒适、优美的境界，使古代社会人类劳碌、苦难的心灵获得某种程度的解脱、超升。俗语说："难得人生半日闲"，

那些经历了大半生宦海浮沉、人世倥偬的人，是多么向往灵魂的休息，需要大自然的抚慰啊！而“春眠不觉晓”的吟咏，不正是为这些人提供一支心灵的摇篮曲吗？当我们闭目潜心地反复吟哦这首诗，想象诗中那隐约、淡远的境界时，我们便会获得一种无所关心的满足。《春晓》给人的就是这种无所关心的审美愉悦，这就是这首诗千古流传的深刻原因。

8．速度的审美

——李白《早发白帝城》

朝辞白帝彩云间，
千里江陵一日还。
两岸猿声啼不住，
轻舟已过万重山。

这首诗对于信奉庸俗社会学的批评者来说是一个难题。它表现了哪个阶级的思想感情？政治上的微言大义是什么？实在很难说清楚。但它却实实在在具有永久生命力，千百年来为人们所喜爱，我们

今天吟诵这首诗，仍然会被带进三峡那险要奇异的幻觉世界，仿佛经验到飞驰前进的速度感而达到一种难以名状的满足。一个外国评论家说过，读了这首诗，会产生一种类似晕船的感觉，我想这种感觉的产生也是想象中的速度感引起的。

凭着这种直观的感受，我们便可认定这首诗吸引人的地方是它对速度的审美，而且它是把读者带进惊险新奇的环境中进行速度的审美的。因此，它就不仅给人高速前进的愉悦，而且使人领略人类驾驭自然的伟力和不畏艰险的气魄。试想想，从白帝城到江陵的一千二百里水路，只用了一天的时间就到达，这在古代社会里，是多么惊人的速度。乘着一叶扁舟以如此高的速度航行在曲折险要的三峡河道中，这需要船夫多大的勇气和惊人的航行本领啊！这不是表现出人类驾驭自然的伟力和不畏艰险的气魄吗？有过三峡航行经验的人，当他吟唱“两岸猿声啼不住，轻舟已过万重山”诗句时，恐怕会叹为观止，从而领略到化险为夷的巨大欢愉。对于中国人来说，三峡意象早已具有大自然的艰难险阻的定型旨意了，他们能从李白的诗中感受到荡魂摄魄的力量。

诗的第一句“朝辞白帝彩云间”不仅是交代地点，而且写出诗人在一回头一仿佛中见到的景象。你看，清晨告别了白帝城，转眼之间，白帝城已成彩云萦绕间隐约可见的一幅美妙图画了。这是诗人乘舟离开白帝城的初发印象，开头就给人一种速度感。“千里江陵一日还”这一句直言其舟行之速，似有浅露之嫌，但它用了“千里”与“一日”这样具体量度的时空对照，能够激发读者对航行情景的想象。因此在一定程度上补足了它的字面形象的不足。诗到这里似乎已经写完了，如何继续写下去呢？这时，诗人笔锋突然一转，进入沿途所见所闻的补述，使人直接体验到速度感。“两岸猿声啼不住”，这是诗人听觉的感受。初看之下，它似乎是写三峡的景象，其实也是表现速度感。试想想，三峡航行，沿途青山绿水，境界叠出，风光无限，但诗人只写“猿声”的听觉感受，这就说明沿江景物一闪而过，已不可能留下视觉形象了，只有两岸山中的猿啼声不绝于耳，连成一片，似乎只是一声不间断的啼鸣，从这里可以看出，视觉模糊。已觉其快，而万重山中的猿啼连成一片，恍如一声，更感其速。心理学指出：速度太慢或太快的运动都是不可能凭借视分析器直接感知的，诗人正是因为航行速度

太快而只能凭听觉的连续来感知自己运动的速度。心理学还指出："听觉反映着作为刺激物的时间特点：它的持续性，节奏性等。"谢切诺夫把听觉叫作时间测量器，把听觉记忆叫作时间记忆①。"两岸猿声啼不住"正是用听觉作为运动时间的计量。总之，第三句诗表面是写诗人的听觉感受，实际上是借听觉来衬托舟行之速。第四句"轻舟已过万重山"是写轻舟的运动所引起的位移。而这"万重山"的大幅度的位移是在一声连续不绝的猿啼声的短暂时间内完成的，速度之快就可想而知了。在这里，猿啼声成为了"轻舟已过万重山"的运动速度的参照线。这样表现运动是很独特的。一个"轻"字给人以轻盈的感觉，轻舟仿佛腾空而起，穿越于万重山中，使人产生一种飞行的幻觉。总之，全诗四句都是在表现速度感。第一句是通过诗人初发时的瞬间感受来表现，第二句是通过强烈的时空对比来表现，第三、四句则是通过听觉的连续和视觉中的位移来表现高速运动时的时间知觉和空间知觉，它们共同构成一幅勾魂摄魄的三峡舟行图。

《早发白帝城》所展示的速度在当时交通不发

① 彼得罗夫斯基主编的《普通心理学》第三编第十章第四节。

达的时代，已经超出人们的经验世界，而必须借助于想象力。能诉诸想象力的形象即具有美的素质，它表达人类对速度的一种向往，表现人类征服大自然的本质力量。

对速度的追求，这是人类企图超越时空限制，征服自然力的本心的表现，正是这种追求，促使人类在长期的科学实践中逐步获得时空活动的自由性。

人们对速度的审美愉悦是根源于人类对“快”的感受的心理追求。时间的进行本无所谓快慢，但人的感觉却有快慢之别。时间划分了段落就觉得过得快些，同时感到爽快，混沌地移行就觉得慢些，同时感到沉闷。患失眠症的人觉得长夜漫漫；坐监狱的人度日如年，而生活繁忙而富变化的人就觉得光阴如箭。人类一方面追求寿命之长，另一方面又唯快是乐，有了快的感觉，才感到舒服。中国的造词原则是耐人寻味的，“快乐”、“欢快”、“快活”“爽快”、“愉快”等词就说明“快”与“乐”相联，心理上产生了时间过得快的感觉，他的生活才是舒服惬意的。如果感到时间过得很慢，那就说明生活过得很沉闷。正是因为这个心理规律起了作

用，所以人们从速度的审美中可以得到一种愉悦。

9。超世拔俗的心灵的“桃花园”

——柳宗元《江雪》

千山鸟飞绝，
万径人踪灭。
孤舟蓑笠翁，
独钓寒江雪。

人们一眼就可以看出，这是一幅寒江独钓图。但它尺幅万里，展示的是一个多么寥廓的空间。让你的想象力奔驰吧，“千山”“万径”是多大的世界。在这个世界里，众鸟飞尽，自然界一片静悄悄；在这个世界里，人迹罕至，人间到处是寂寥。这里没有春天，没有欢乐，也没有音乐，没有生命。这是艾略特笔下的“荒原”！是《红楼梦》十二支曲中所描写的“好一似食尽鸟投林，落了片白茫茫大地真干净”的景象。诗人用“千山鸟飞绝，万径人踪灭”的诗句残酷地把读者的心灵抛进了空阔、静寂、死灭的宇宙洪荒之中，让它体验世界末日的

凄凉。正当我们心头被压得喘不过气来的时候，一点闪烁的亮光在无边的荒原冉冉升起，我们快要死寂的灵魂得救了："孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪"，这是诗人在惩罚了世俗的灵魂之后所给予的一点慰安，这是荒原上的春天，是冷峻里的温暖，是死灭后的生命，是静寂中的召唤。在这漫天大雪的静寂世界里，我们看到了"孤舟蓑笠翁"的伟大生命，看到了"独钓寒江雪"的伟岸形象。是的，渔翁的存在显得多么寂寞孤单，但它却给人一种战风雪、抗严寒的力量。在这"千山""万径"的土地上，它无非是渺小的一点，但它在这广漠的背景下孑然挺立，却给读者留下了崇高的印象。正是它，使我们的感情得到一次荡涤，使我们的灵魂迈向人格的峰巅。

毫无疑问，柳宗元为我们提供的是一幅自然景物图。但是，当我们不由自主地进入诗的境界以后，我们却看到了诗人完全敞开的心灵，看到诗人灵魂的颤动。这时，我们会获得丰富的情感信息，这种情感信息概括起来就是遗世独立的情趣。不是吗？诗人铺展了如此广阔的空间，诗人摄下了雪漫江道的特写，让渔翁垂杆钓雪，这一切，不正是为了表现诗人遗世独立的高洁吗？在这里，虽然冷寂

却不绝望，虽然孤独却不悲观，这并不是诗人灵魂的地狱，而是诗人向往超世拔俗的灵魂的桃花园。

应当承认，这首诗是柳宗元贬官后的特殊感受的产物，这是带有他的时代和阶级的痕迹的。但我们更应该注意这首诗千古传诵的事实，因为文学作品是社会的精神产品，一旦它被作家生产出来，就为公众所有。尽管我们必须对它的产生作出历史性的解释，但从欣赏的要求看，却主要是探寻魅力的根柢，精妙的秘密，而加重心灵的拍击。“江雪”一诗常常成为画家的题材，更是后世文人出口成诵的名篇。难道他们向往那里面的“千山鸟飞绝，万径人踪灭”的冷寂的世界吗？难道他们羡慕那“孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪”的孤独处境吗？不，显然不是，而是那遗世独立的高洁情趣在激荡着后世读者的心。诗中展示的空阔静寂的世界图景隐含着某些封建士大夫的人生观念，而那“独钓寒江雪”的渔翁形象则是中国读者的民族心理的补偿。《红楼梦》中“好了歌解”有这样两句：“乱哄哄你方唱罢我登场，反认他乡是故乡”这是佛、老思想对人生的理解，而《江雪》中的世界正是它的反面。历史上有多少失意知识分子在经历一番仕途凶险之后，都厌倦了，看破了，站在超世拔俗的云头，俯瞰现实的生活，

把人世看成是熙熙攘攘的戏场，而戏总有散场的时候，散场之后便是一片虚空。这不就是“千山鸟飞绝，万径人踪灭”的世界吗？这个世界就成了他们对人生大彻大悟的禅境，他们便在这虚无飘渺的禅境里做着遗世脱俗的幻梦。他们在人生道路上长途跋涉，历尽艰辛，多么渴望着生命的“绿洲”，而“独钓寒江雪”就是在他们眼前闪烁的海市蜃楼，现实社会充满着美德与罪恶，苦难与欢乐，充满着矛盾和争斗，象“独钓寒江雪”那样静寂的境界确是“踏破铁鞋无觅处”啊！但它所表现出来的人格的独立不羁，意志的桀傲伟岸，对于那些苦难而又懦弱的人们，无疑是一种心理的补偿。鲁迅曾经对中华民族的奴性心理作过精辟的剖析：无持操，缺乏独立人格，就是民族心理的一个表现。而“独钓寒江雪”的形象正是这种无持操的民族性格的反面。愚弱的国民在长期封建专制统治下形成了奴性心理的劣根性，但他们的独立人格只是带上层层镣铐，却没有泯灭。因此，《江雪》一诗所表现的遗世独立的情趣，在封建时代的愚弱国民的心灵里，无疑是燃起了一盏人性的灯火。很清楚，《江雪》一诗是诗人虚拟出来的超现实的世界，它是现实生活的反面，却又是人性的正面；它是诗人对社会的消极抗

议，同时又是诗人对愚弱国民的积极引导。在这里，积极与消极竟是有机的组合不可分割。总之，《江雪》一诗既是落拓不羁的知识分子心灵的桃花园，又是企图超脱俗世纷扰、保持人格独立的人性的烛光。这既是一次逃遁，又是一次挣扎。也许，正是这种奇异的对立力量的平衡，成了疗救那些进退维谷的士人们灵魂的一帖万应药方吧！

谈到这里，我们便会发现这四句二十个字竟是一个解释不尽的世界，这个世界不仅凝铸了诗人深刻的人生感受，而且蕴藏着社会的、民族的、历史的、伦理的以及哲学的丰富内涵，而这一切都是在字面之外的“无言之言”。这二十个字的信息载体，承载着多么巨大的信息量啊！我们完全可以套用古文论中的那句话，叫“含不尽之意见于言外”。那末，《江雪》一诗艺术表现的秘密又在哪里呢？从诗人的构思轨迹来看，“千山鸟飞”和“万径人踪”构成了无限延伸的隐喻世界，暗示大自然的喧闹和人世的纷争，其精炼、概括的程度是很不平凡的。对此，诗人用一个“绝”字和一个“灭”字的否定性词语加以摧毁，以示斩断之意，其决绝的态度表现得无以复加。然后诗人就推出渔翁的意象，占据广漠画面的中心，又用一个“孤”字和一个“独”

字与“绝”“灭”字相呼应，把孑然独立的气氛制造得非常浓烈；这样，诗人就构筑了一个融情入景、富有丰富暗示性的象征境界，永恒地释放着丰富的情感信息。在这里，诗人采用了三种艺术方法来增大诗的信息值：

首先是选用具有定型指意的意象。诗中占据画面中心的是渔翁意象。在中国的象征文学里，渔翁经常是被歌咏的对象而获得了定型指意；自从“屈原既放，游于江潭”，遭遇到第一个文献可征的渔父以后，渔翁便确切变成了“淡泊落拓”的象征。《江雪》一诗以突出地位塑造了渔翁的形象，便使它具有明显的象征性质，能够激发读者的定向联想。

其次是情感的对比表现。如果我们细细揣摩，就可以发现，整首诗的内容是建筑在巨大的比照上的。它把“孤舟”“独钓”的渔翁形象放到“千山”“万径”所暗示的广阔自然和社会背景上来表现，形成强烈的比照。这个巨大的画面中，包含着多重的对比性：一是众与寡的对比，用“千”“万”这样的复数反衬“孤”“独”这样的单数，从而突出“世人皆醉，唯我独醒”的孤高自许；二是“闹”与“寂”的对比，“千山鸟飞”“万径人踪”这是

多么生动热闹的世界图景，但这一切都“绝”了，“灭”了，归于虚无，化为沉寂。这种转化所构成的对比衬托出诗人经历人世纷扰之后寻求超脱，复归宁静的旨趣；三是冷与热的对比。渔翁所处的环境是一个大雪覆盖、没有生命活动的酷寒世界。这是极冷，但在这个世界里，渔翁却不畏严寒，孤舟独钓，支撑着他的无疑是内在生命的巨大热力。这种冷与热的对比突出表现了诗人敢于与恶势力抗衡，保持人格独立的情操。总之《江雪》一诗所蕴含的多重对比性，形象、生动地表现出诗人孤独、超脱、自傲的复杂思想感情，这种同时反衬的手法，构成尖锐冲突的情境，能够使读者产生心灵的撞击，具有强烈的美感效果。

第三是结构的层进聚焦。也就是说这首诗结构的处理方法有点类似于现代电影的镜头推进，“千山鸟飞绝，万径人踪灭”，这是一个远镜头，然后慢慢摇近，出现孤舟，再推进，出现孤舟中的渔翁，最后镜头对准“独钓”的形象，形成了一个大特写。这样的处理方法能够把读者的审美注意由远而近，由大而小地集中到孤舟独钓的形象上。表面看来，诗的境界越缩越小，实际上渔翁的形象在读者心灵中所占有的位置却越来越大。它不仅占据了画

面的中心，而且占据了读者的整个心灵，诗人在诗中否定了“千山鸟飞”“万径人踪”，肯定了“孤舟独钓”，他的目标是突出塑造这个“孤舟”“独钓”的渔翁形象以表现他的遗世独立的意趣，这样的结构处理最大限度地实现了诗人的创作意图。

走向未来丛书

人的发现	0.81元
增长的极限	0.87元
激动人心的年代	1.03元
GEB——一条永恒的金带	1.07元
现代物理学与东方神秘主义	0.89元
现实与选择	0.95元
经济控制论	0.99元
探险与世界	0.95元
看不见的手	1.03元
语言学和现代科学	0.86元
在历史表象的背后	0.74元
让科学的光芒照亮自己	0.91元

*　　*　　*

人的现代化	元
大变动时代的建设者	元
没有极限的增长	元
西方社会结构的演变	元
在国际舞台上	元
昨天　今天　明天	元
摇篮与墓地	元
择优分配原理	元
第三次数学危机	元
凯恩斯革命	元
艺术魅力的探寻	元
西方文官系统	元
动态经济系统的调节与演化	元
新的综合	元